

SETTENTRIONE

NUOVA SERIE

Rivista di studi italo-finlandesi



n. 10 ♦ anno 1998

SETTENTRIONE

NUOVA SERIE

Rivista di studi italo-finlandesi

n. 10 ♦ anno 1998

SETTENTRIONE
NUOVA SERIE

Rivista di studi italo-finlandesi

ISSN 1237-9964

Publicata a cura della Società finlandese di lingua e cultura italiana con il contributo della fondazione dell'università di Turku (fondo Irma e Benito Casagrande)

Direzione culturale ♦ *Lauri Lindgren*

Redazione ♦ *Luigi G. de Anna*

Grafica e impaginazione ♦ *Helena Peso*

Segreteria ♦ *Anne Nuorikkala*

Indirizzare manoscritti, libri per recensione e quanto riguarda la Redazione a:
Settentrione, Lingua e cultura italiana, Università di Turku, FIN-20014 Turku, Finlandia

SOMMARIO

<i>Dieci anni</i>	5
Neri Capponi ♦ <i>Considerazioni sul primo canto dell'Inferno di Dante Alighieri</i>	7
Verner Egerland ♦ <i>La stella di Dante. Sull'astrologia nella Divina Commedia e le sette arti liberali</i>	16
Vincenzo De Caprio ♦ <i>Panorami del nord in Giuseppe Acerbi</i>	34
Mauri Tuulio ♦ <i>Tyyni Tuulio e l'Italia</i>	60
Tyyni Tuulio ♦ <i>Dante e la lirica di Aleksis Kivi</i>	63
Giovanni Targioni-Tozzetti ♦ <i>I primi traduttori italiani del "Kalevala"</i>	70
Lauri Lindgren ♦ <i>La collezione di costumi nazionali norvegesi di Giuseppe Acerbi</i>	72
Cristina Wis-Murena ♦ <i>Il "Diario di Svezia" di Lorenzo Magalotti</i>	79
Carl-Erik Bruun ♦ <i>Il caccia Fiat G.50 Freccia in Finlandia</i>	92
Felice Pozzo ♦ <i>Emilio Salgari e i cavalieri di Malta</i>	98
Natalia Scalisi ♦ <i>Corleone. La città regia dalle cento chiese</i>	103
Tuukka Talvio ♦ <i>Due medaglie del rinascimento italiano nella collezione Antell</i>	108
Markus H. Korhonen ♦ <i>La bella Elena e Mannerheim</i>	114
Laura Helle ♦ <i>Come rendere più motivanti gli studi di filologia? Alcune considerazioni nate da una indagine svolta tra gli studenti di lingua e cultura italiana dell'Università di Turku</i>	123
Luigi Tallarico ♦ <i>Futurismo — avanguardia globale</i>	133
Outi Merisalo ♦ <i>Appunti sulla lingua di Goldoni</i>	138
Calogero Carlo Lo Re ♦ <i>La riflessione sul dolore di Lars Gustafsson: note a margine</i>	148
Adriana Frisenna ♦ <i>Dall'Italia alla Finlandia: Il treno per Helsinki di Dacia Maraini</i>	159

ISSN 1237-9964

UNIPAPS, Turku

Società finlandese di lingua e cultura italiana
Turku 1999

Luigi G. de Anna ♦ <i>I fennicismi nell'italiano. I prestiti di citazione (I parte)</i>	167
Marjut Johansson ♦ <i>Le politicien passe à la télé</i>	201
Volter Kilpi ♦ <i>Il camposanto</i>	209
Fabrizio Mirabella ♦ <i>Nota su Volter Kilpi</i>	217
Marco Barsacchi ♦ <i>L'esotismo di Gozzano tra sogno e realtà (introduzione al racconto Un voto alla Dea Tharata-Ku-Wha)</i>	220
Guido Gozzano ♦ <i>Uhrilahja</i>	225
Paula Loikala ♦ <i>Letteratura finlandese in Italia: problemi di traduzione</i>	233
Chiara Sabatini ♦ <i>Il mago Topelius</i>	244
Zacharias Topelius ♦ <i>Il dono al re del mare</i>	245
Antti Matikkala ♦ <i>The orders, decorations and medals of Finland</i>	254
<i>Schede bibliografiche</i>	261
<i>Tesi di laurea di argomento italiano. Dipartimento di lingua e cultura italiana, Università di Turku</i>	266

Dieci anni

Nel 1989 usciva il primo numero di *Settentrione*, tenuto a battesimo da Giovanni Spadolini, l'allora presidente del Senato, che ne firmò il primo articolo. Con questo numero del 1998 celebrano i dieci anni della rivista. È un numero come gli altri, magari un po' più corposo, che rispetta la linea che *Settentrione* scelse dieci anni fa, e cioè di essere una miscelanea di studi fatti nel campo dell'italianistica finlandese e della finnistica italiana. Con gli anni i temi si sono ampliati, e tra i collaboratori annoveriamo ora anche italianisti scandinavi e scandinavisti italiani. In questi dieci anni *Settentrione* ha trovato un suo posto ben definito nel dibattito e nel dialogo culturale italo-finlandese.

La rivista iniziò le pubblicazioni grazie al mecenatismo dell'allora vice Console onorario d'Italia a Turku, Benito Casagrande. Nel 1994 nasceva la Società finlandese di lingua e cultura italiana (*Italian kielen ja kulttuurin seura*), che aveva il compito di amministrare la rivista, che comunque continuava a godere del contributo del Fondo Irma e Benito Casagrande, gestito dalla Fondazione dell'Università di Turku. Presidente della Società venne eletto Lauri Lindgren. Lo scopo del Sodali-

zio è principalmente quello di gestire la rivista, ma anche di promuovere lo studio dell'italianistica in Finlandia.

La rivista ha potuto continuare ad esistere grazie alla dedizione dei componenti del comitato di redazione che si sono succeduti in questi dieci anni; vogliamo qui ricordare Totti Tuhkanen, Hannu Laaksonen, Pauliina de Anna, Helena Peso, Giuseppe La Grassa, Cristina Casagrande, Maria Erkinheimo. Naturalmente non dobbiamo dimenticare il generoso sostegno dei ministeri degli esteri finlandese ed italiano. *Settentrione* ha oramai un suo posto definito tra le riviste di italianistica e di finnistica pubblicate fuori dai rispettivi paesi e la sua importanza è stata riconosciuta dal premio per la traduzione conferitole nel 1998 dal Ministero dei Beni Culturali italiano.

Dieci anni sono passati. È difficile dire, per noi redattori, se questa è una buona rivista. Possiamo solo dire che per noi è stato ed è piacevole lavorarci e che i frutti sono stati gratificanti. Per chi vuole orizzontarsi nel campo dell'italianistica scandinava e della finnistica italiana, guardare a *Settentrione* è un modo utile per cercare la propria via.

Luigi G. de Anna

Lauri Lindgren

IHF919
ROMATELEX/969 75 221098 1244 TOIM P

PROF.DOTT. LAURI LINDGREN
RANKSANKIELI
DIRETTORE RESPONSABILE
RIVISTA SETTENTRIONE UNIVERSITA
DI TURKU
HENRIKINKATU 2
20014 TURUN YLIOPISTO

PROT.N.15597 DEL 20 OTTOBRE 1998
EST GRADITO INFORMARE CHE IN CONFORMITA' PARERE ESPRESSO DA
APPOSITA
COMMISSIONE AT RIVISTA SETTENTRIONE EST STATO CONFERITO
"PREMIO
NAZIONALE PER LA TRADUZIONE"1998 PER CONTRIBUTO OFFERTO AT
STUDI
ITALO-FINLANDESI ET ITALO-SCANDINAVI CON PARTICOLARE
ATTENZIONE AT
PROBLEMATICHE DELLA TRADUZIONE (.)
ESPRIMO VIVISSIME FELICITAZIONI AT NOME COMMISSIONE ET MIO
PERSONALE
(.)
WALTER VELTRONI
MINISTRO BENI CULTURALI
E AMBIENTALI

TELE

149 7072-300

Sähke • Telegram • Sähke • Telegram • Sähke • Telegram • Sähke • Telegram • Sähke • Telegram • Sähke • Telegram

Neri Capponi

CONSIDERAZIONI SUL PRIMO CANTO DELL'INFERNO DI DANTE ALIGHIERI*

Come sapete, Dante degli Alighieri è il massimo poeta italiano ed è l'unico fra i nostri poeti ad avere fama e valore mondiali. Cittadino del Comune o Repubblica di Firenze, di nobile stirpe ma di pochi mezzi, nacque nel 1265, combatté contro gli Aretini nella battaglia di Campaldino nel 1289 e nel 1290; per poter partecipare alla vita pubblica, si iscrisse alla corporazione od arte dei "medici e speciali", perché a tale corporazione si iscrivevano i poeti, i filosofi e gli scrittori in genere (si diceva che il collegamento fra le loro attività e l'arte dei medici e speciali fosse l'uso dell'inchiostro allora considerato come spezia). Svoltata in un decennio la sua carriera politica, che non fu troncata nel 1292 dalla rivoluzione anti-nobiliare di Giano della Bella in quanto gli Alighieri erano troppo poveri per dare fastidio al partito popolare, arrivò alla sommità della medesima carriera venendo eletto il 14 giugno 1300 al supremo consenso della Repubblica: la Signoria, composta da un certo numero di Priori e presieduta dal Gonfaloniere di Giustizia. Era da poco scoppiata a Firenze una delle solite lotte fra fazioni che caratterizzano la mia città (anche oggi!). Il partito guelfo, cioè il partito del papa nella sua lotta

contro l'imperatore, il partito (a Firenze) dei maggioranti borghesi (detto "il popolo grasso") contro i nobili di stirpe feudale, si era spaccato in due: i guelfi neri e i guelfi bianchi e le due fazioni erano l'una contro l'altra armate nel senso più letterale del termine! La ragione della spaccatura era agli inizi dovuta a rivalità personali e famigliari, ma essendo allora papa Bonifacio VIII, uomo ambiziosissimo e senza scrupoli che aveva mire su Firenze, la cosa si complicò ed assunse aspetti più sinistri. I Neri capeggiati da Corso Donati, uomo ambiziosissimo ed anche lui senza scrupoli, favorivano i disegni egemonici del papa, mentre i Bianchi, capeggiati dal mio antenato l'onesto, intelligente ma inetto Vieri de' Cerchi, si mostrarono più propensi a difendere l'indipendenza e la libertà di Firenze. Il governo di Firenze di cui, come abbiamo visto, faceva parte Dante, il più ascoltato membro dello stesso, dovette far fronte alle pretese del Legato pontificio, il cardinal Aquasparta (che, insediatosi a Firenze col pretesto di rappacificare le fazioni, voleva impadronirsi della città) ed allo stesso tempo districarsi dalla guerra delle fazioni senza dare pretesti alle mire del cardinale. Fu così che, dopo un

* Pubblichiamo il testo della Lectura Dantis Turkuensis del 1997.

attentato alla vita del cardinale, furono esiliati i capi delle due fazioni dei Bianchi e dei Neri. Il cardinale, non essendo riuscito nel suo intento, partì dalla città pieno di rabbia per il suo insuccesso e le lanciò contro l'interdetto per vendicarsi. Visto venir meno il suo tentativo, il papa tentò un'altra carta invitando in Italia Carlo di Valois, fratello del re di Francia. Il papa con somma impudenza chiese a Firenze uomini e denaro per armare Carlo di Valois ed alla risposta negativa del governo fiorentino (e di Dante in particolare), mandò Carlo a Firenze come proprio rappresentante. Dante voleva chiudere le porte della città in faccia al principe francese, ma il governo fiorentino ebbe paura e volle inviare un'ambasceria al papa per persuaderlo della fedeltà di Firenze al partito guelfo, dimostrando così l'inutilità del nuovo paciere francese. Arrivati gli ambasciatori fiorentini dal papa, Bonifacio rinviò quasi subito gli ambasciatori e col pretesto di voler trattare trattenne presso di sé Dante, sapendo bene il papa che l'Alighieri era il maggior ostacolo alla sua politica. Nel frattempo, essendo scaduto il governo di cui faceva parte Dante (il governo a Firenze durava in carica due mesi), Carlo di Valois favorì la presa di potere dei Neri i quali cominciarono a perseguire i Bianchi. Il papa rilasciò Dante quando fu sicuro che i giochi erano fatti e così Dante, di ritorno da Roma, fu raggiunto a Siena dalla notizia di una sua condanna pecuniaria per malversazione e per aver resistito al papa: salvo l'accusa di aver resistito al papa, tutte le al-

tre accuse erano meramente caluniose e senza reale fondamento. Dante offeso da questa ingiustizia non tornò a Firenze e, per questo, l'anno dopo, la sentenza contro di lui fu aggravata venendo egli condannato a morte per mezzo del rogo come reo confessato e ribelle. Comincia così il lungo esilio di Dante rischiato per un momento dalla calata in Italia nel 1310 dell'imperatore Enrico VII in cui Dante riponeva molte speranze sia per il ristabilimento dell'autorità imperiale in Italia sia per il suo ritorno a Firenze. Fu in questa occasione che Dante scrisse il suo famoso trattato, il *De Monarchia*, nel quale espone con il metodo della logica scolastica la tesi dell'impero universale in una versione equilibrata dell'ordinamento della Cristianità: il *De Monarchia* è con il *Defensor Pacis* di Marsilio da Padova uno dei più grandi testi di teoria politica del XIV secolo. Morto prematuramente Enrico VII, le speranze di Dante svaniscono e peregrinando di città in città si stabilì infine a Ravenna ove morì nel 1321. Già dai primi anni del XIV secolo Dante aveva messo mano al grande poema della *Divina Commedia* ove immagina un viaggio nei tre regni dell'Oltretomba, Inferno, Purgatorio e Paradiso, viaggio che immagina iniziato, sotto la guida del poeta Virgilio, il Giovedì Santo dell'anno 1300 e terminato nel Paradiso, sotto la guida di Beatrice (la donna amata da Dante), il giorno di Pasqua del medesimo anno.

Ho voluto dare questo breve excursus della vita di Dante perché mi voglio soffermare sul simbolismo

delle tre bestie, nel primo canto dell'*Inferno*, bestie che sbarrano la strada a Dante che emerge dalla "selva oscura" per salire verso il colle inondato dal sole. Si tratta di simboli che di per sé sono polivalenti; riguardano sia la vita spirituale del poeta, sia la sua vita politica, sia la situazione dell'orbe cristiano o Repubblica Cristiana.

Per quanto riguarda la vita spirituale del poeta le tre bestie rappresentano i vizi che sospingono Dante verso la selva oscura o selva del peccato nella quale si era trovato immerso in quel periodo della sua vita e dalla quale stava miracolosamente uscendo per procedere verso il colle illuminato dal sole che rappresenta la salvezza spirituale e la liberazione dal peccato e dai vizi. La lonza o leopardo rappresenta la lussuria e l'invidia che sono peraltro un ostacolo superabile, il leone, ostacolo più grosso, la superbia, e la magna lupa l'avarizia o, meglio, la brama incontrollata di possedere che diventa idolatria delle cose, l'ostacolo più grosso per il cristiano che tende di fare delle cose materiali il suo dio; queste bestie, ma soprattutto la lupa, rispingono il poeta nella selva del peccato da cui viene salvato da Virgilio che rappresenta la ragione o, meglio, l'intelletto e la sapienza umana.

Se invece si considera la vita pubblica di Dante e la sua identificazione con la sua città, la selva oscura rappresenta i suoi dieci anni di impegno politico immerso nella corrotta vita sociale e politica della Firenze dilaniata dalle fazioni, tutte cose che oscuravano la vita cittadi-

na: in altre parole il fallimento del regime popolare inaugurato nel 1292, regime popolare a cui Dante aveva preso parte. La lonza-leopardo simboleggia allora la Firenze popolare, incostante, invidiosa, faziosa e corrotta, ostacolo che in fondo sarebbe superabile ottenendo un ravvedimento della città che la riportasse a quella Firenze del buon tempo antico glorificata da Dante nel XVI canto del Paradiso e che è simboleggiata dal colle innodato dal sole, ma a ciò si oppongono Carlo di Valois, simboleggiato dal Leone, e la parte guelfa (guelfa nera, nel caso) sostenuta dalla curia romana e dal papato imperiale.

Se invece il simbolismo della selva oscura, del colle inondato dal sole, (il sole è Cristo ma anche l'imperatore; l'altro sole essendo il papa, vicario spirituale di Cristo), nonché quello delle tre bestie, è visto in un contesto più ampio ancora, allora il pensiero dantesco diventa universale ed oserei dire in parte anche profetico, cosa non infrequente nei sommi poeti. In questa interpretazione più vasta le figure del I canto dell'*Inferno* perdono in parte i connotati individuali e contingenti per assurgere a segni della grande crisi del Trecento allora appena iniziato: crisi che è un spartiacqua importante nella storia dell'Occidente. Ma per potere esaminare meglio la materia da questo punto di vista bisognerà fare la storia delle istituzioni e delle forze qui simboleggiate: la storia, cioè, del colle inondato dal sole, della selva oscura, delle tre bestie, nonché considerare la figura di Virgilio. Premetto che qui tratterò delle

forze e delle istituzioni che marcarono della loro presenza la civiltà romano-germanica. Questo periodo di storia dell'Occidente inizia con la dissoluzione dell'Impero romano classico, cioè nel quinto secolo dopo Cristo, ed è caratterizzato da un primo momento caotico che gli storici latini chiamano delle "invasioni barbariche" e gli storici tedeschi (con più precisione) chiamano "delle migrazioni di popoli". Questo primo periodo intervallato da circa un mezzo secolo di pace e stabilità carolingia, termina con il X secolo, cioè nel 962 con la rinnovazione del Sacro Romano Impero da parte di Ottone I, re dei Franchi orientali o Tedeschi, cioè quando, essendosi fusa la cultura germanica con quella latina nell'ambito della chiesa cristiana ed essendo cessate le grandi guerre civili e le grandi invasioni, può sbocciare il frutto della nuova civiltà. Questo nuovo periodo, che potremo chiamare "medioevo" o dell'età di mezzo (anche se tale nome nasce in un diverso contesto culturale con finalità opposte perché negative), termina con la metà del XIV secolo con il quale si apre un periodo post-medievale, in parte di dissoluzione e di decadenza, fino alla fine del secolo XVIII: dopo abbiamo la cultura occidentale moderna che, almeno nelle manifestazioni di questo secolo, esito a chiamare "civiltà". Per ritrovare un altro esempio storico di simile sviluppo di civiltà si può pensare alla civiltà greca a cui un periodo arcaico succede un periodo ellenico e poi un periodo ellenistico che sfocia nel grande calderone della cultura greco-latina. Una delle ca-

ratteristiche del periodo di mezzo della civiltà romano-germanica (che si protrae anche, sia pure in forma imperfetta, nell'età successiva) è il concetto di cristianità o, meglio, quello di respublica cristiana, l'unione, cioè, di tutte le nazioni occidentali la cui vita e le cui istituzioni sono ispirate o modellate dalla Chiesa cristiana: respublica cristiana che, nella più ampia interpretazione della simbologia dantesca è appunto minacciata dalle tre bestie. Per parlare della costituzione della respublica cristiana bisogna però fare un passo indietro e parlare di certe istituzioni fondamentali di tale unione di popoli. Ma prima di iniziare devo mettere in guardia i miei ascoltatori. Poiché il mio discorso verterà, nell'ottica di Dante, sulle cause di quella crisi di cui Dante vede l'inizio e di cui tali istituzioni sono maggiormente responsabili, esso sarà un discorso essenzialmente negativo, ignorerà cioè tutti gli aspetti positivi del medioevo romano-germanico e riferentesi a tali istituzioni, aspetti positivi, che in tutti campi superano di gran lunga quelli negativi anche nella vita delle istituzioni.

L'impero di Roma, la più grande costruzione politica, amministrativa, militare e giuridica dell'antichità aveva, in occidente, continuato a vivere sia spiritualmente che in una dimensione che chiamerei giuridica anche dopo, sempre in occidente, la sua fine sul piano amministrativo, politico e militare. La principale forza che sostenne questa memoria fu la chiesa cristiana e soprattutto la sua principale istituzione: il papato. Nell'anno 800 dopo Cristo la memo-

ria divenne concreta quando Papa Leone III incoronò imperatore romano Carlo re dei Franchi. Paradossalmente, dal punto di vista del diritto, non vi era niente di irregolare o di innovativo nella proclamazione di Carlo ad imperatore. I Franchi erano giuridicamente un popolo federato dell'Impero che occupava terre dell'Impero con il consenso dell'Imperatore (che esisteva ancora in oriente a Costantinopoli): Clodoveo, re dei Franchi, ricevette addirittura le insegne consolari da Costantinopoli. Carlo inoltre come cristiano di fede ortodossa (nel senso letterale del termine) era *ipso facto* cittadino romano ed il suo esercito composto di cristiani ortodossi era un esercito romano, poiché da tempo le leggi imperiali avevano considerati equivalenti i due termini di cristiano e di cittadino romano. Considerando poi che i Romani, pur essendo giuristi, non riuscirono mai a definire esattamente la legge di successione all'ufficio imperiale, per cui il fatto stesso di essere proclamato imperatore e di far valere effettivamente la propria autorità era sufficiente a dare legittimità, anche da questo punto di vista non vi era niente di illegittimo nell'assunzione dell'ufficio imperiale da parte di Carlo. Non vi è pertanto niente di legalmente rivoluzionario nell'azione che coinvolse il cittadino romano Carlo, il quale, per di più, occupò un trono legalmente vacante per l'incapacità a regnare dell'usurpatrice Irene (che si era fatta proclamare imperatrice romana d'oriente) in quanto donna che per di più si era macchiata di orrendi delit-

ti. Tanto fu legittima la proclamazione di Carlo a imperatore che lo stesso imperatore romano d'oriente lo riconobbe collega nell'812. Ci fu poi nel corso della proclamazione di Carlo un'incoronazione fatta di sorpresa che Carlo stesso non avrebbe voluto e che sul momento si presentava come una mera appendice ma che in seguito avrà gravi conseguenze. Ovviamente il nuovo impero era profondamente diverso dall'impero romano classico salvo che nelle sue idealità e nella sua continuità giuridica. Si inaugura così quel breve numero di anni di pace e tranquillità, nonché di sviluppo civile, nella prima epoca, iniziale e turbolenta, della civiltà romano-germanica: periodo di pace che è però importante perché in esso verranno poste le basi per lo sviluppo istituzionale a cui Dante fa riferimento. Fu infatti Carlo, la sua cancelleria, nonché i Papi suoi contemporanei che allestiranno il quadro istituzionale in cui in seguito si sviluppò la nuova civiltà. Si tratta dell'applicazione del cosiddetto agostinismo politico che proviene da un'errata interpretazione dell'opera *La Città di Dio* del grande vescovo di Ippona. In questa visione (già anticipata alla fine del V secolo da Papa Gelasio II in una lettera ad Anastasio, imperatore romano d'oriente) il mondo è retto da due poteri: il potere regale (*regalis potestas*) dell'imperatore, capo temporale della respublica cristiana, e l'autorità sacra (*auctoritas sacrata*) del papa, come capo spirituale della Chiesa e pertanto della cristianità. I detentori di ambedue i poteri erano considerati vicari del

Cristo che, invisibile ma vivente, era il vero imperatore ed il vero papa. Ambedue i poteri venivano considerati alla pari salvo una superiorità meramente morale di quello pontificio poiché aveva come fine la salute eterna anche degli imperatori e dei re. Si è molto discusso, mettendosi nell'ottica distorta dello stato moderno, sulla effettività di questi due poteri, soprattutto sull'effettività del potere imperiale: il che è profondamente sbagliato poiché la società che emerge dalle rovine del mondo antico è profondamente diversa dalla nostra. È una società profondamente ancorata al localismo, cosa cui contribuisce, in un primo momento, anche l'assenza di comunicazione, ma anche più tardi il localismo sarà la carta da visita del medioevo romano-germanico. In questo quadro le remote autorità supreme della cristianità interverranno solo nelle grandi questioni riguardanti l'assetto generale della cristianità stessa ed anche lì solo raramente (ma a ciò non sarà più vero per il papato dalla fine del XII secolo in poi). Peraltro queste due autorità erano ambedue minate dalle debolezze che ne avrebbero in seguito provocato lo snaturamento e, nel caso dell'impero, la perdita di effettività e di prestigio. Le debolezze dell'impero erano due. La prima debolezza stava nel fatto che, per la necessità stessa delle cose, l'impero, costruzione isolata e sovranazionale, dovette trovare una base territoriale concreta la quale, purtroppo, divenne permanente: la corona dei Franchi orientali. Questa corona, che poi si trasformò in quella della

nazione tedesca, si unì strettamente a quella imperiale e, pretendendo fondere (di fatto se non di diritto) l'universale con il particolare finì non solo per distruggere l'universale cioè la stessa idea di impero romano cristiano ma per danneggiare la stessa nazione che era servita da supporto. In secondo luogo l'eccessiva sacralità dell'ufficio imperiale che imponeva un'incoronazione da parte del Papa dette in seguito un'arma in mano ai pontefici per ricattare ed indebolire imperatori. Carlomagno aveva cercato di spezzare questo condizionamento papale incoronando lui stesso il proprio figlio ma i suoi successori seguirono una strada diversa e l'incoronazione laica di Lodovico il Bavero nel 1328 giunse troppo tardi.

La debolezza del Papato come autorità e guida spirituale nel quadro della cristianità stava proprio nel suo coinvolgimento diretto col dominio temporale. Il dominio temporale del Papa nasce da quelle necessità storiche che riguardano molti vescovi nella parte occidentale dell'impero romano classico. Di fronte all'incalzare dei barbari, nell'assenza di un'autorità civile-militare, furono spesso i vescovi che difesero le città e le amministrarono. A Roma in particolare il fatto che nessuna delle parti in lotta (bizantini e longobardi) riuscisse a prevalere, nonché la grande autorità del Papa, primo dei vescovi cristiani, fece sì che Roma diventasse col tempo, dominio temporale del suo vescovo. A poco a poco il dominio si estese su tutto il territorio del Lazio: il vecchio ducato romano dei bizantini. È vero che gli

imperatori da Carlomagno in poi riconobbero al Papa solo l'amministrazione del ducato romano ma col tempo anche questa finzione svanì e i Papi, appoggiandosi a false donazioni imperiali (la falsa donazione di Costantino), estesero il loro dominio a tutta l'Italia centrale ed a parte di quella settentrionale trasformandosi da sacerdoti in importanti principi temporali, riuscendo così a dividere l'Italia ed a ritardarne di secoli la riunificazione che avvenne nelle peggiori condizioni, solo nel secolo XIX con la distruzione violenta e traumatica del potere temporale. Per di più a partire da Carlomagno l'intera chiesa occidentale si invischiò sempre di più nel sistema feudale che la portò a mescolare continuamente lo spirituale con il temporale.

Ad accentuare le carenze dell'impero e del papato contribuì, poi, il coinvolgimento dell'uno negli affari dell'altro fino al reciproco fatale indebolimento e, più tardi, alla fine stessa della Repubblica Cristiana.

Cominciò l'impero con l'Ottone I quando, per indebolire i grandi vassalli laici, per circondarsi di amministratori che sapessero leggere e scrivere e per avere feudi che non fossero ereditari, costituì conti, cioè governatori imperiali delle città, i vescovi delle medesime così annullando l'antico diritto dei capitoli cattedrali di eleggere i vescovi ed accentuando fino all'inverosimile la commistione fra sacro e profano. Questa commistione provocò cento anni più tardi una controffensiva del potere pontificio che si avviava a sommergere ogni altro potere della Cristianità: si tratta della cosiddetta

lotta per le investiture nella quale il papa pretese che i vescovi, pur rimanendo governatori delle loro città, non fossero più nominati dall'imperatore, portando così ad un indebolimento dell'impero ed ad uno squilibrio fra i due poteri. Dopo le alterne vicende della lotta per le investiture si arrivò all'insoddisfante Concordato di Worms nel 1122 e quarant'anni dopo la lotta riprese sia perché il potere spirituale del papato si era fatto più incisivo, sia perché erano cresciute le ambizioni temporali dei papi. I papi a questo punto, anche con gli strumenti del diritto canonico che si veniva allora organizzando, pretesero di imporre la loro autorità all'imperatore, considerato, in quest'ottica, poco più di un vassallo del papa. Da papa Innocenzo III in poi fino a Bonifacio VIII, il grande nemico di Dante, si assiste, anche a causa del lungo interregno e conseguente vacanza dell'ufficio imperiale, all'emergere del cosiddetto papato imperiale che usurpa completamente le prerogative dell'imperatore pretendendo di porre il papa come capo assoluto ed incontrastato sia spirituale che temporale della Cristianità, distruggendo così il cosiddetto agostinismo politico che era stato la base costituzionale della repubblica cristiana: pare che lo stesso Bonifacio alla sua incoronazione abbia esclamato: "ego sum Caesar, ego sum imperator"!

Un altro elemento aveva contribuito fin dalla seconda metà del secolo XI a rafforzare il papato che, non contento di erodere il potere imperiale, faceva valere sempre di più il suo primato su tutta la Chiesa limi-

tando progressivamente il potere delle varie autorità ecclesiastiche periferiche, dai vescovi, agli ordini religiosi, ai capitoli cattedrali, accentrando i poteri ecclesiastici (qualche volta al di là del necessario) nei propri uffici romani il cui complesso era (ed è) denominato la Curia romana. La Curia, ed i suoi sempre più numerosi burocrati clericali, si avviava nei secoli XII e XIII ad essere il centro del potere ecclesiastico, al cuore anche di un impero finanziario alimentato principalmente dalle tasse su i provvedimenti emessi, dalle rendite dei beni della Santa Sede o di uffici ecclesiastici vacanti e dalle stesse transazioni finanziarie. Inoltre il Papato si era, in Italia, alleato in funzione anti-imperiale alle repubbliche cittadine che contrastavano i diritti imperiali, favorendo il sorgere in esse del partito papale o guelfo.

Ecco pertanto, per tornare a Dante, la lupa magrissima ed affamata, cioè il papato imperiale e la Curia romana avidi e mai sazi di beni terreni, lupa potentissima che spinge Dante, cioè il cristiano verso il disordine e la corruzione politica simboleggiati dalla selva oscura, sempre più lontano dal colle soleggiato dell'impero in cui solo era la salvezza. Ripeto qui quanto detto all'inizio: questa visione per quanto vera è unilaterale perché enormi sono stati i meriti della Chiesa (ed anche di molti papi) nell'epoca che ho esaminato e consideriamo, fra l'altro, che San Bonaventura, il francescano più vicino a San Francesco, fu membro della Curia in quell'epoca.

Veniamo ora a considerare gli al-

tri animali che sia pure meno pericolosi della lupa nondimeno impediscono l'ascesa di Dante verso il colle soleggiato.

Il leone è la Casa di Francia nel suo complesso, quella Casa dei Capetingi che avendo portato via con la frode la corona di Francia agli eredi di Carlomagno si era sempre più affermata nel suo potere, nella sua ambizione espansionistica, da una certa epoca in poi aiutata dal papato in funzione anti-imperiale. Prova ne sia che l'operazione di polizia condotta contro i briganti albigenesi non viene affidata dal papa all'imperatore (in quanto la Provenza era terra imperiale) ma ai nobili vassalli del re di Francia che così riesce a strappare tutto il sud dell'attuale Francia all'impero. La quarta crociata del 1204 fu diretta dai francesi e si concluse, come sappiamo, coll'infame sacco di Costantinopoli; fu il papa Clemente IV, un francese, che dette il suo stemma alla parte guelfa consacrando così la guerra civile in Italia; fu lo stesso papa che chiamò Carlo d'Angiò, fratello del re di Francia, ad occupare il trono di Napoli e Sicilia contro re Manfredi di Svevia (dove poi comincia la decadenza del sud d'Italia). Fu finalmente Bonifacio VIII che, come abbiamo visto chiamò Carlo di Valois nel suo tentativo di sottomettere Firenze ed a cui Dante reagì guadagnandosi l'esilio. E perciò ironia della storia che l'apprendista stregone Bonifacio fosse attaccato e sconfitto dal re di Francia Filippo il Bello, il fratello del Valois! Così come fu ironia della sorte se lo stesso Filippo il Bello ed i suoi successori riuscirono a fare del papa il

loro "cappellano" portandolo a risiedere nella città francese di Avignone: forse sarebbe stato meglio una protezione imperiale ed un papa residente a Roma! Un'ultima considerazione: la Francia suscitata dal papato in funzione anti-imperiale fu infine quella che secoli più tardi umiliò l'impero e poi provocò la fine di quanto rimaneva della Repubblica Cristiana colla rivoluzione del 1789.

La lonza o leopardo è, anche in questa visione più universalistica della simbologia delle tre bestie, la città di Firenze che si identifica con quel guelfismo bancario che insidiava le basi morali del mondo cristiano: cioè i fiorentini di parte nera, allora al potere, i quali, oltre al calcolo politico, favoriscono l'iniziativa del Valois perché avevano rilevanti interessi bancari a Roma. Furono infatti i fiorentini, denunciati da Dante, nel XVI canto dell'Inferno, come gente "avara, invidiosa e superba", a fare della loro città l'impero finanziario più importante di tutta l'Europa: la New York dei secoli XIII, XIV e XV, il cui "dollaro" era il fiorino d'oro coniato nel 1250. Era ovvio che con queste premesse si saldasse l'asse fra avida Curia romana e i banchie-

ri-mercanti di Firenze, per cui la città diventò tra la fine del XIII secolo ed il principio del XIV secolo il baluardo della politica papale in Italia. Anche in questa visione più universale del simbolismo dantesco il leopardo è l'animale più vincibile sia perché servo degli altri due, sia perché in fondo privo di vera consistenza. Anche Firenze, più tardi, con lo spirito pagano del Rinascimento aiutò a minare le basi cristiane della civiltà romano-germanica.

Dante, infine, trova la sua salvezza in Virgilio, il cantore dell'impero romano di Augusto, cioè del primo impero, il "principato" (così diverso dall'oppressivo "dominato" di Diocleziano e dei suoi successori): l'impero, cioè, a cui idealmente si rifaceva l'impero romano-germanico di Dante. Ma la salvezza che prospetta Virgilio (che rappresenta la ragione umana, la virtù naturale, il simbolo dell'impero) non consiste nel raggiungere il colle soleggiato, l'impero terreno, ma di passare dal regno dei morti per arrivare al Paradiso e contemplare Dio, l'imperatore celeste: la salvezza di Dante non in questo mondo ma in cielo.

LA STELLA DI DANTE

*Sull'astrologia nella Divina Commedia e le sette arti liberali*¹

Introduzione

Quando, lasciato il cielo di Saturno, Dante ascende alla sfera delle stelle fisse, la sorte vuole che capiti nella costellazione dei Gemelli. Si rivolge ad essa in una celebre invocazione:

*tu non avresti in tanto tratto e messo
nel foco il dito, in quant'io vidi 'l segno
che segue il Tauro e fui dentro da esso.*

*O gloriose stelle, o lume pregno
di gran virtù, dal quale io riconosco
tutto, qual che si sia, il mio ingegno,*

*con voi nasceva e s'ascondeva vosco
quelli ch'è padre d'ogne mortal vita,
quand'io senti' di prima l'aere tosco;*

*e poi, quando mi fu grazia largita
d'entrar ne l'alta rota che vi gira,
la vostra region mi fu sortita.*

*A voi divotamente ora sospira
l'anima mia, per acquistiar virtute
al passo forte che a sé la tira.
(Par; XXII, 109-123)*

Il testo sembra esplicito; il poeta afferma nettamente di dovere il suo ingegno ad una costellazione astrale. Tuttavia, non si lasci ingannare dall'apparente chiarezza delle parole; vi sono più modi in cui Dante possa «dovere» il suo ingegno alle

stelle, e l'interpretazione deve pertanto procedere con qualche cautela. Riteniamo necessario inserire il brano nel suo contesto della storia del pensiero, prendendo in considerazione lo sfondo storico-filosofico al viaggio dantesco. Il presente saggio s'impenna su tre problemi: primo, l'astrologia al confronto della dottrina cristiana del libero arbitrio; secondo, la relazione fra l'astrologia medievale e la mitologia greco-romana; terzo, il nesso fra l'astrologia e le sette arti liberali. La suddivisione dell'articolo, in tre sezioni, corrisponde all'indagine di questi problemi. Occorre innanzi tutto chiarire come, nella visione cristiana, una costellazione astrale possa influire, e come invece *non* possa influire sull'intelletto umano; a tale domanda è dedicata la prima parte del lavoro. Per capire il ruolo e lo status dell'astrologia nel Medioevo, nonché di quel particolare linguaggio astrologico che in Dante ed altrove si riscontra, è opportuno considerare il legame fra i pianeti e le divinità classiche; ciò sarà compito della secon-

¹ Ciò che qui di seguito viene presentato è la prima parte di un progetto di ricerca iniziato ormai sette anni fa durante un nostro soggiorno di studio presso l'Università degli studi di Firenze. Perciò vorremmo ringraziare, a distanza di tempo, il Prof. Gianni Venturi. Per utilissime critiche relative alla forma ed al contenuto del lavoro siamo riconoscenti al Prof. Marco Ariani. Il presente lavoro mira a formulare taluni problemi dell'interpretazione del testo dantesco che in seguito, ed in altra sede, intendiamo approfondire. Ciò giustifica la natura essenzialmente propedeutica di alcune parti dell'articolo, nelle quali esponiamo succintamente lo sfondo generale dell'elemento astrologico in Dante, basandoci su concetti non nuovi allo studioso della letteratura dantesca. I contenuti del lavoro possono solo in parte considerarsi novità.

da parte. Infine, saremo portati a considerare il legame fra i pianeti e le sette arti liberali e si argomenterà che il presunto influsso dei Gemelli va inteso nei termini del Convivio dantesco, testo in cui il poeta aveva indicato determinati nessi fra le sette arti ed i sette pianeti, basandosi su delle caratteristiche ascritte a questi e a quelle.

Vi è un'ampia letteratura sugli aspetti filosofici della Divina Commedia, e dunque sui nessi fra Dante ed il pensiero greco-romano e cristiano (fra i tanti, si rimanda genericamente a Auerbach (1963), Nardi (1967), Singleton (1978), Boyde (1984), Freccero (1989) nonché ai vari articoli della *Enciclopedia Dantesca*, d'ora in poi abbreviata ED); in più, abbiamo a nostra disposizione delle opere piuttosto esaurienti sulla storia dell'astrologia nel Medioevo, e sulle prese di posizione dei pensatori cristiani nei confronti ad essa (vedasi Tester 1990; Faracovi 1996). Scarseggiano invece gli studi della relazione fra Dante e l'astrologia; l'argomento fu affrontato in ambito tedesco, oramai decenni fa, negli scritti di Rudolf Palgen (1940) e Georg Rabuse (1966). Tuttavia, se vi è lacuna da colmare, essa riguarda quest'ultimo aspetto; pertanto, il nostro saggio si prefigge lo scopo di interpretare il brano citato, inserendo il riferimento astrologico nel suo contesto storico-filosofico. A quanto ci pare di vedere, il collegamento fra i versi del ventiduesimo canto ed il discorso sulle arti liberali del Convi-

vio, non è mai stato esplicitamente fatto.

1. L'astrologia ed il libero arbitrio

E noto che, ai tempi di Dante, non si era soliti fare la distinzione terminologica fra *astronomia* e *astrologia*; così, l'astrologia veniva ad abbracciare sia lo studio del movimento dei corpi stellari che la speculazione concernente i loro influssi sulla terra. Per Tolomeo si trattava di due aspetti della stessa disciplina come risulta dalla sua introduzione a *I quattro libri delle previsioni astrologiche*, *Tetrabiblos*, testo che fu latinizzato a più riprese: la versione di Boezio *De Astronomia* non ci perviene, ma dal dodicesimo secolo in poi il *Tetrabiblos* (con il suo nome latino *Quadripartitum*), insieme al *Almagesto*, si diffusero velocemente nell'Europa occidentale (Enzo Volpini, *Tolomeo* in ED, p. 620; Tester 1990)². Ne *La Composizione del Mondo* di Restoro d'Arezzo, opera di ispirazione greco-araba compilata una ventina di anni prima del viaggio dantesco, gli aspetti astronomici, quali i movimenti quotidiani ed annuali delle stelle, ed astrologici, e cioè la loro presunta influenza sulla terra, si sono fusi fino a formare una perfetta sintesi; si tornerà in seguito a questa opera e la sua pertinenza per la lettura di Dante.

Nell'ambito dell'astrologia speculativa, intesa per l'appunto come disciplina che indaga sul potere eser-

² Isidoro da Siviglia cercò di imporre una distinzione fra i termini *astronomia* ed *astrologia*. Su basi «etimologiche» arrivò comunque ad una suddivisione del tutto inaspettata per il lettore moderno: infatti, il *logos* di *astrologia* venne interpretato come riferito alla ragione; l'astrologia pertanto denoterebbe lo studio razionale delle stelle. Tuttavia, la condanna nei confronti della divinazione astrologica fu categorica in Isidoro come altrove (Tester 1990, 187-189).

citato dalle stelle, vi è una distinzione più sottile per il lettore moderno, ma ciò nonostante essenziale: tale influsso può essere considerato guida e vincolo delle azioni umane, nel qual caso lo sviluppo della vita umana, ed anche il processo storico, sta in relazione diretta con le stelle ed è riconducibile ai loro movimenti. Secondo una concezione alternativa, le stelle si limitano a dare all'individuo determinate predisposizioni — vale a dire, al momento della nascita — in base alle quali si rimane liberi di formare la propria esistenza. Dato che il movimento dei corpi astrali ci appare perfettamente regolare e, quindi, prevedibile, inseguendo la prima linea di pensiero si è portati a credere che gli eventi nonché le azioni degli uomini siano prestabiliti e prevedibili. Pertanto, questo indirizzo della disciplina può essere chiamato *astrologia predittiva*. Per indicare la seconda linea, che non stabilisce un legame di causalità fra movimento delle stelle ed azioni degli uomini, si potrebbe *faute de mieux* coniare il termine *astrologia predispositiva*.³ L'atteggiamento dei pensatori cristiani nei confronti dell'astrologia, dai padri della chiesa a Dante e dopo, è stato vario e com-

plesso, talvolta fino a poterci sembrare, forse, contraddittorio. Le apparenti contraddizioni sono dovute alla duplice possibilità di intendere la disciplina, ed al fatto che la seconda concezione degli influssi astrali, ma non la prima, possa essere compatibile con la fede cristiana.

Affermarono Tertulliano ed Agostino che il movimento delle stelle non poteva vincolare il libero arbitrio dell'uomo, e che tale credenza fu contraria alla fede. Il tema fu ripreso e ribadito da pressoché tutti i pensatori cristiani che in seguito toccarono l'argomento.⁴ Vi era, per gli antichi, uno stretto collegamento fra l'astrologia ed il fatalismo; ne *La Città di Dio*, Agostino arrivò perfino a stabilire che con *fato* si intende normalmente la posizione delle stelle al momento della nascita o del concepimento.⁵

Generalizzando sul testo agostiniano, a parte il nodo della predestinazione, vengono formulate due obiezioni di principio, due motivi per cui il cristiano non può abbracciare il fatalismo astrologico (entrambi contenuti ne *La Città di Dio* V, I). Il primo problema riguarda l'onnipotenza divina: è inammissibile l'idea che le stelle emanino un influsso indipen-

stelle emanino un influsso indipendentemente da Lui; sarebbe equivalente a negare la Sua onnipotenza. Vi sono però coloro che affermano che la posizione delle stelle dipende dalla volontà divina e che esse, pertanto, non hanno potere autonomo. Qui sorge la seconda obiezione che tocca l'infallibilità di Dio. Nella visione astrologica pagana, quella tolemaica compresa, un pianeta può essere benevolo o nefasto; nelle pagine di Tolomeo, appaiono in particolare modo temibili Marte e Saturno, che in posizione sfavorevole provocano guerre, distruzioni e turbolenze climatiche. Nel sistema cristiano, che stava prendendo forma, non si poteva ammettere tale caratteristica negativa; essendo Dio, che ha creato le stelle, di per sé perfetto e buono, le stelle, create da Lui, non possono irradiare un influsso malefico indipendentemente da Lui. In altre parole, accettare l'imperfezione delle stelle significa chiamare in dubbio la perfezione di chi le ha create.

Pertanto, se l'astrologia decadde in ambito cristiano, ciò era dovuto a tre ostacoli, i tre problemi, chiamiamoli così, dell'*onnipotenza* e dell'*infallibilità divina*, e della *predestinazione*. Essi dovevano essere superati prima che la speculazione degli influssi astrali potesse essere ripresa in considerazione.

Dall'XI secolo in poi, la conoscenza dell'astrologia cominciò a irradiare nel mondo cristiano; tramite la latinizzazione dei testi arabi ed il

rientro in occidente del sistema aristotelico-tolemaico, l'astrologia tornò ad occupare un posto di primo piano nei dibattiti filosofici. La svolta decisiva sopravvenne nel XIII secolo con l'opera di Alberto Magno, seguito da Tommaso d'Aquino, che apportò una sostanziale novità: la teoria delle intelligenze angeliche e la creazione mediata.⁶ Il programma tramite cui Alberto riuscì a reinserire l'astrologia, revisionata, nel sistema cristiano partì da una distinzione che riguardava la creazione del mondo: i cieli sono stati creati tramite un intervento divino diretto, *de prima causa*. Tutta la creazione inferiore, cioè la terra, è nata invece *de secunda causa*, da Dio attraverso il filtro delle intelligenze angeliche. Così si risolse il problema dell'*infallibilità*: tutto ciò che trae origine diretta dal creatore è perfetto ed immutabile; quello che invece si è creato indirettamente o secondariamente soffre di imperfezioni ed è soggetto alla corruzione ed al decadimento. L'imperfezione della materia, pertanto, non fa sorgere nessun dubbio circa la perfezione del creatore.

In più, Dio si serve delle intelligenze angeliche per creare il mondo inferiore; esse sono i Suoi strumenti, le cause mediatrici attraverso cui determina gli eventi quaggiù. Da tale assunto deriva la soluzione al problema dell'*onnipotenza divina* e della *predestinazione*: le stelle non esercitano nessun potere indipendentemente dal creatore. Nella misura in cui influiscono sulla terra, è

3 Questa suddivisione è una semplificazione rispetto alla notevole complessità dei vari indirizzi astrologici della tarda antichità e del Medioevo; l'astrologia, nella misura in cui fu ammessa, si riformulò e si modificò a seconda del sistema teorico in cui veniva inserita, di modo che, nel panorama tardoantico, vi furono la teoria astrologica stoica, quella neoplatonica, quella ebraico-ellenistica, e via discorrendo, tutte divergenti sul punto degli influssi celesti e le loro modalità. Qui ci soffermiamo sulla distinzione indubbiamente più centrale e problematica per il pensiero cristiano. Il concetto di *astrologia predittiva* è comunque molto vicino a quello di *astrologia oroscopica*. Per questo termine e per una esposizione sulle polemiche astrologiche in tutto il periodo si rimanda a Tester (1990), Faracovi (1996) ed a Capasso & Tabarroni, *Astrologia e Astronomia* in ED.

4 Una distinzione andava fatta, però, fra l'uomo e quella parte del creato che non fu dotato di libero arbitrio; mentre le vicende storiche o sociali, che in qualche modo dipendono dalla facoltà umana di scegliere liberamente, si trovavano al di fuori dei limiti della predestinazione e, quindi, della divinazione, gli influssi astrali sul tempo meteorologico, sulle piante o sugli animali non sempre si escludevano aprioristicamente. Va anche detto che già gli antichi avevano anticipato la condanna su basi filosofiche-razionali; il fatalismo astrologico venne rifiutato, o comunque modificato, in scritti di Sesto Empirico, Plotino, Filone da Alessandria ed altri che in un certo modo prepararono la strada per Agostino. E da notare che già nel *Tetrabiblos* tolemaico molta attenzione si rivolse agli influssi astrali rispetto ai venti, alle piogge, alla siccità; quella di Tolomeo fu una predizione in gran parte climatica.

5 «Nam id homines quando audiunt [quando gli uomini sentono la parola *fatum*], usitata loquendi consuetudine non intelligunt nisi vim positionis siderum, qualis est quando quis nascitur sive concipitur.» (*De Civitate Dei*; V, I)

6 Alberto Magno e l'Aquinate si riferiscono al *Liber de Causis*, testo di origine araba erroneamente attribuito ad Aristotele, a cui anche Dante frequentemente rimandava; per questo testo e l'idea della creazione mediata, vedasi Nardi (1967, pp. 97-109); Vasoli (*Intelligenza angelica* in ED, pp. 473-474); Boyde (1984, cc. 9, 10). Per l'idea, più antica, di forze angeliche poste fra l'uomo e Dio, cfr. anche il pensiero di Filone da Alessandria, fra gli altri (Bayet 1957, p. 246).

sempre influenza che parte da Dio ed il libero arbitrio rimane intatto all'uomo. I fattori che causarono difficoltà per la fede cristiana vennero in tal modo eliminati e l'astrologia, una volta inserita in siffatto sistema cosmologico, fu di nuovo degna dell'attenzione dei filosofi. Ciò avvenne nel Duecento, ed abbiamo qui, nelle teorie di Alberto Magno, la cosmologia astrologica che avrebbe trovato forma poetica nell'opera di Dante.

Il primo esplicito riferimento agli influssi astrali nel Paradiso si trova nel secondo canto:

Li altri giron [i cieli dei pianeti] per varie differenze

le distinzion che dentro da sé hanno dispongono a lor fini e lor semenze.

Questi organi del mondo così vanno, come tu vedi omai, di grado in grado, che di sù prendono e di sotto fanno.

(Par; II, 118-123)

Ogni cielo è dotato di proprietà distinte; le *semenze* che dispone sono gli influssi che esercita sulla terra. Ciò viene reso possibile tramite il movimento che parte dal Primo Mobile, il primo cielo messo in moto, e che viene poi trasmesso da sfera in sfera fino all'ultima, quella della Luna. Dal movimento delle ruote celesti emana la forza generatrice da cui prende vita il creato inferiore:

Lo moto e la virtù d' i santi giri, come dal fabbro l'arte del martello, da' beati motor convien che spiri;

e 'l ciel cui tanti lumi fanno bello, de la mente profonda che lui volve prende l'immagine e fassene suggello. (ivi; 127-132)

Dio mette la sua impronta su *i beati*

7 La pena è allo stesso tempo *pena e immagine del peccato*, «...dimostrandosi in lei [nella canzone] figurativamente l'operazione di coloro che per diversi esperimenti e impossibili fatture in altrui con inganno producono, per la quale co ritroso viso e andamento in lei si figurano, a dimostrare la ritrosa e impossibile operazione di loro e contraria al dovere dell'umana natura, sì come di indovini e d'artemagici e di simiglianti di loro.» (Chiose all'Inferno; XX, 7)

motori, idea espressa dalla similitudine del martello del fabbro e nella metafora del sigillo. Tuttavia, se gli influssi delle intelligenze angeliche, attraverso le stelle, ci paiono diffusi, se cioè il risultato della loro influenza sul mondo non sembra concorde al piano provvidenziale, ciò è dovuto non ad una imperfezione in esse, di per sé buone, ma al fatto che l'uomo si oppone a tale disegno.

Sempre natura, se fortuna trova discorde a sé, com'ogne altra semente fuor di sua region, fa mala prova.

E se 'l mondo là giù ponesse mente al fondamento che natura pone, seguendo lui, avria buona la gente.

Ma voi torcete a la religione tal che fia nato a cignersi la spada, e fate re di tal ch'è da sermone;

onde la traccia vostra è fuor di strada. (Par; VIII, 139-148)

In altre parole, se l'uomo non insegue la propria disposizione, la propria stella, l'esito del suo operato sarà infelice, non per difetto della stella ma per un cattivo uso del libero arbitrio.

La condanna nei confronti dell'astrologia *predittiva*, al contrario, resta inalterata nelle pagine sia di Alberto Magno che dell'allievo Tommaso d'Aquino; rimane in Dante e viene resa esplicita nel ventesimo canto dell'Inferno. La pena degli indovini e dei maghi, che consiste nella deturpazione del corpo, è un contrappasso, corrisponde per analogia al loro peccato;⁷ coloro che avevano cercato di guidare il futuro o di prevederlo, si ritrovano con la testa girata indietro, incapaci cioè di vedere

avanti:

Come 'l viso mi scese in lor più basso, mirabilmente apparve esser travolto ciascun tra 'l mento e 'l principio del casso,

ché da le reni era tornato 'l volto, e in dietro venir li convenia, perché 'l veder dinanzi era lor tolto. (Inf; XX, 10-15)

Fra la schiera dei dannati vengono indicati al poeta prima degli auguri dell'antichità, e poi taluni personaggi del mondo contemporaneo: Michele Scotto e Guido Bonatti, di cui il primo aveva praticato l'astrologia nella corte di Federico II ed il secondo presso Guido da Montefeltro a Forlì. Alle vicende più o meno legendarie di Michele Scotto fu dedicato un saggio di Arturo Graf (ora in Graf 1984; pp. 293-320; v. anche Thorndike 1965). Il lavoro, che almeno in parte va inteso come un tentativo di riabilitare la reputazione del filosofo-astrologo, mira ad imporre una distinzione fra l'*astrologo* ed il *magico*. Infatti, quando il poeta accomuna gli indovini ed i maghi nella stessa bolgia, dimostra poca sensibilità per le differenze esistenti fra le loro occupazioni:

«Dante condanna alla stessa pena, promiscuamente, gli indovini ed i maghi. Ma indovini e maghi non erano propriamente la stessa cosa; anzi, tra gli uni e gli altri, più che diversità, c'era, a rigor di dottrina, opposizione e contrasto; dappoiché, se l'arte magica non si poteva esercitare senza la cooperazione e dei demonii, la divinazione escludeva ogni loro concorso, essendo opinione universalmente professata che i demonii non conoscessero il futuro.» (Graf, p. 301)⁸.

La distinzione, anche se fosse giusta, è nondimeno fuorviante in questo contesto. La colpa consiste nel tentativo di sottomettere il piano provvidenziale alla volontà umana; sia nel caso in cui si cerca di manipolare il corso degli eventi, sia quando si ambisce semplicemente a conoscerli in anticipo. Perciò la condanna, ossia il contrappasso, non guarda ad eventuali differenze nell'esercitazione del peccato (v. anche Nardi 1967, p. 62). Poi, vi rimane qualche dubbio per ciò che concerne la relazione fra l'astrologo ed il demone. Fu opinione diffusa, è vero, che i demoni non possedessero capacità profetiche; si riteneva però che, quando l'astrologo aveva proferito una predizione che in seguito si rivelò stranamente vera, essa poteva comunque essere stata ispirata dai demoni. Per Agostino i demoni potevano assecondare l'indovino nelle sue pratiche per il semplice fatto di essere veloci; spostandosi fra luoghi in breve tempo venivano a conoscenza di vari fatti in maniera tale da poter congetturare l'esito di una impresa o l'evolversi di un evento, anche se privi di dono profetico (Farracovi 1996, pp. 166-167).⁹

Va detto che fra la profezia e la divinazione vi è differenza sostanziale: quest'ultima si presenta come arte, in quanto si ritiene di poter prevedere degli eventi futuri sistematicamente e con strumenti razionali — *isperimenti* per dirla con Jacopo Alighieri (v. la nota 6 sopra);

8 Il Graf procede a distinguere i maghi *buoni* da quelli *rei*, giungendo alla conclusione che Michele Scotto fu *magico buono*. Nemmeno questa osservazione è direttamente pertinente per la pena dantesca per gli stessi motivi di cui si è trattato.
9 «... non inmerito creditur, cum astrologi mirabiliter multa vera respondent, occulto instinctu fieri spirituum non bonorum, quorum cura est has falsas et noxias opiniones de astralibus fati inserere humanis mentibus.» (De Civitate Dei; V, VII) L'occulto istinto dei demoni non è evidentemente assomigliabile al dono profetico, ma è uno strumento per trarre l'uomo nell'inganno.

invece, il dono profetico non si basa su alcun esercizio o indagine, ma è semplicemente capacità concessa. Il mettere i maghi e gli astrologi sullo stesso piano era cosa naturale anche per gran parte della tradizione cristiana dei primi secoli (Tester 1990, pp. 175-177).

Si arriva così alla prima osservazione riguardo a Dante ed il segno dei Gemelli: l'influsso di cui si parla, la «virtù», non è in alcun modo necessitante, in qual caso sarebbe stato vincolo del libero arbitrio. Si tratta di una predisposizione; la costellazione ha dato al poeta una impronta, delle tendenze che esso rimane libero di inseguire. L'impronta in questione, quella dei Gemelli, veniva ritenuta particolarmente favorevole per lo studio e le attività intellettuali in genere. L'influsso benigno dei Gemelli sull'intelletto umano derivava molto probabilmente dal fatto che la costellazione, nell'immaginario tardo-antico, era connessa al pianeta Mercurio. Nelle sue istruzioni astrologiche Tolomeo aveva affermato che «...delle caratteristiche dell'anima, le qualità razionali e intellettive vengono sempre ricavate dalla posizione di Mercurio.» (*I quattro libri delle previsioni astrologiche*; III, 14, 1). Nel sistema tolemaico ogni pianeta ha un proprio domicilio, o casa; con ciò si intende un segno in cui le virtù del pianeta vengono considerate particolarmente vigorose. Il domicilio di Mercurio, dove esso raggiunge il massimo della sua potenza, è la costellazione dei Gemelli (ivi; I, 18, 8). Tale pianeta, in posizione benefica, irradia un influsso di eccezionale forza:

«Se Mercurio da solo governa la psiche, in posizione dignificata rende intelligenti, perspicaci, riflessivi, colti, inventivi, pratici, calcolatori, studiosi della natura, speculativi, ingegnosi, entusiasti, benefattori, prudenti, intuitivi, inclini alle scienze e ai misteri, capaci di raggiungere i propri obiettivi.»

(*I quattro libri delle previsioni astrologiche*; III, 14, 36)

Fra i commentatori antichi non manca chi è consapevole di questa circostanza; è informativa la seguente riflessione del Landino (sempre a proposito di *Par*; XXII, 109-123):

«Afferma Dante che nella sua natività ebbe in Gemini in ascendente e il Sole in quegli, la qual natività influisce somma scienza, perché i Gemini sono casa di Mercurio.»

(*Landino* in DC Biagi)

Se il segno dei Gemelli si riteneva proficuo all'ingegno umano, era per il fatto di essere domicilio di Mercurio. Ora, viene riferito da Emmanuel Poulle (v. *Gemelli* in ED, p. 103) che, nel mese di maggio di 1265, tre pianeti si trovarono nel segno dei Gemelli: oltre al Sole, anche Mercurio e Saturno. Date le caratteristiche del segno, e dei pianeti, tale concomitanza poteva essere un fatto di fondamentale importanza per la persona interessata. Torneremo fra poco a questo punto e soprattutto ai complessi significati di Mercurio.

Si consideri al proposito un altro celebre passo attinente al ruolo delle stelle nella *Commedia*. Nel girone dei violenti contro natura, Brunetto Latini aveva ammonito il suo discepolo:

(...) *Se tu segui la tua stella,
non puoi fallire a glorioso porto,
se ben m'accorsi ne la vita bella;
e s'io non fossi sì per tempo morto,*

*veggendo il cielo a te così benigno,
dato t'avrei a l'opera conforto.*
(*Inf*; XV, 55-60).

Fra i commentatori antichi prevale l'idea che Brunetto parli in senso astrologico; *la stella* rimanda alla costellazione sotto la quale è nato Dante, l'allievo il cui ingegno già nella vita aveva colpito il maestro. Fra i commentatori moderni si è obiettato che ciò presuppone un condizionamento da parte delle stelle e che tale lettura, dunque, è in conflitto con la dottrina del libero arbitrio. Bosco-Reggio (DC; p. 226) suggerisce che il brano sarebbe da interpretarsi in senso metaforico e che la stella di cui si parla indicherebbe la stella che guida i naviganti; interpretazione questa, che viene adottata anche da Jacomuzzi (DC; p. 233). La lezione del Sapegno, invece, segue più strettamente quella degli antichi e risulta, a quanto ci pare di vedere, la più attendibile. Sapegno osserva che «La frase *seguire la stella*, usata qui da Brunetto, deve essere dunque intesa nel suo significato tecnico di 'assecondare la favorevole predisposizione astrale'; e non in un senso generico» (DC Sapegno; p. 174). Sapegno aggiunge che la lettura astrologica, ma più difficilmente quella generica, si ricollega a ciò che segue, *veggendo il cielo a te così benigno*. E opportuno chiarire che, se il senso del brano è astrologico come siamo disposti a credere, ciò non comporta alcuna limitazione del libero arbitrio. Difatti, che la scelta del poeta sia libera rimane assai evidente in quanto emerge dal periodo ipotetico; nelle parole *se tu segui la tua stella* vi è già la presupposizione che essa

non sia necessitante. E altrettanto ovvio che i commentatori antichi non vedevano necessariamente un conflitto fra la predisposizione degli influssi astrali e la dottrina del libero arbitrio. Basti riferire parte del commento boccacciano; nelle *Esposizioni*, non vi è dubbio che il riferimento alla stella sia di natura astrologica:

«Tocca in queste parole l'autore l'opinione degli astrologhi, li quali sogliono talvolta nella natività d'alcuni fare certe loro elevazioni e per quelle vedere qual sia la disposizione del cielo in quel punto che colui nasce, per cui fanno la elevazione (...) E per cui vuol qui l'autore mostrare che la sua stella, cioè il pianeta il quale fu significatore della sua natività, fosse tale e sì disposta che essa avesse a significar di lui mirabili e gloriose cose, sì come eccellenza di scienza e di fama e benivolenza di signori e altre simili.

E però seguita ser Brunetto, e dice: «Se tu seguiti gli effetti della tua stella, cioè quello adoperando che essa mostra che tu dei adoperare, senza storti da ciò per caso t'avvegna, tu *Non puoi fallire al glorioso porto*, cioè di pervenire in gloriosa fama (...)»

(*Esposizioni sopra la Comedia*; XV, 30-33)

Tuttavia, per ciò che segue, *se ben m'accorsi*, si apre una doppia possibilità di interpretazione: Brunetto può essersene accorto esercitando egli attivamente l'arte astrologica, oppure può trattarsi di un'affermazione più generica (torneremo al problema nella terza sezione):

«e questo dice ser Brunetto dovergli avvenire, *Se ben m'accorsi nella vita bella*, cioè nella presente. E puossi per queste parole comprendere ser Brunetto voler dimostrare che esso fosse astrolago e per quell'arte comprendesse ne' corpi superiori ciò che egli al presente gli dice; o potrebbe dire ser Brunetto, sì come uomo accorto, aver compreso in questa vita li costumi e gli studi dell'autore esser tali che di lui si dovesse quello sperare che

esso gli dice, per ciò che, quando un valente uomo vede un giovane continuar le scuole, perseverar negli studi, usare con gli uomini scienziati, assai leggermente puote estimare lui dover divenire eccellente in iscienza.»
(ivi, 34-35)

Infine, Boccaccio aggiunge la sua opinione personale sulla natura del condizionamento; non si mette in dubbio che Dio abbia infuso grande virtù negli astri, ma al *glorioso porto* l'uomo arriva con il proprio impegno e con la benevolenza della provvidenza:

«Ma che questo gli venga dalle stelle, quantunque Idio abbia lor data assai di potenza, nol credo; anzi credo venga da grazia di Dio, il quale esso di sua propria liberalità concede a coloro li quali, faticando e studiando, se ne fanno degni.»
(ivi, 36)

Tutto ciò rientra nel quadro filosofico di cui si è trattato in precedenza. Le stelle hanno dato a Dante una eccezionale predisposizione, di cui egli ed il maestro erano a conoscenza. Brunetto esorta l'allievo a inseguire la strada indicatagli dalla stella; l'ammonimento è da intendersi *seguì la tua predisposizione, non il tuo fato* nel senso agostiniano del termine.¹⁰

2. L'astrologia e la mitologia classica

Negli ultimi secoli dell'impero romano, prima del definitivo affermarsi del cristianesimo, la mitologia classica aveva ceduto ad un nuovo sistema cosmologico che individuò le

divinità pagane nei corpi celesti. L'immaginario ellenistico aveva portato l'antico Olimpo alle sfere e vedeva in Giove, Saturno o Marte delle entità astrali (Weinstock 1946; Bayet 1957, pp. 220-231; Deonna, 1959; Stahl 1971, pp. 85-90). L'identificazione delle divinità con i pianeti comportava la fusione delle loro caratteristiche; le proprietà bellicose e distruttrici che dagli astrologi venivano attribuite ad un pianeta come Marte erano evidentemente affini a quelle del dio omonimo. Quando un millennio più tardi Alberto Magno dà forma alla teoria delle intelligenze angeliche, cause mediatrici del creatore, la religione astrale acquisisce un nuovo significato. Se le divinità pagane non sono mai esistite, ma erano solo favole degli antichi, tuttavia, le entità astrali, *i beati motori*, che ad esse corrispondono sono vere. In Dante, il concetto viene enucleato nel cielo della Luna; Beatrice entra in argomento interpretando una domanda di Dante: aveva ragione Platone quando nel *Timeo* affermò che le anime dopo la morte tornano alle stelle? (*Par*; IV, 22-24) Evidentemente, il racconto del filosofo non va preso alla lettera:

Dice che l'anima a la sua stella riede, credendo quella quindi esser decisa quando fortuna per forma la diede; e forse sua sentenza è d'altra guisa che la voce non suona, ed esser puote con intenzion da non esser derisa.
(*Par*; IV, 52-57)

Lo si può intendere in senso metaforico; può esservi legame fra le ani-

me e le stelle in quanto dalle sfere celesti scendono degli influssi su di noi. Il mondo antico fraintese queste virtù in maniera tale da vedere in esse delle divinità, dedicando un culto alle loro personificazioni:

S'elli intende tornare a queste ruote l'onor de la influenza e 'l biasmo, forse in alcun vero il suo arco percuote.

Questo principio, male inteso, torse già tutto il mondo quasi, sì che Giove, Mercurio e Marte a nominar trascorse.
(ivi; IV, 58-63)

Si può vedere in questa visione del mondo e della storia un modo di salvare la dignità intellettuale degli antichi: erravano, ma era un errore comprensibile in quanto avevano osservato gli effetti delle entità angeliche realmente esistenti, che però andavano oltre la loro portata.

E fuori ogni dubbio che l'organizzazione del Paradiso dantesco ha le sue radici nella religione astrale ellenistica, di cui rimane al Duecento l'elemento astrologico, e cioè il «significato» dei corpi stellari. Dall'elaborazione di varie fonti fuoriesce una struttura paradisiaca allo stesso tempo astronomica e astrologica. Le anime sono disposte fra i cieli a seconda delle loro caratteristiche: nel cielo della Luna vi sono gli spiriti che hanno mancato ad un voto; l'inconsistenza e l'instabilità erano, per l'appunto, proprietà della Luna. Nel cielo di Venere dimorano gli spiriti amanti ed in quello di Marte i militanti, secondo la stessa logica. In tale struttura, un rimando a Marte, pertanto, può essere inteso in più dimensioni: può trattarsi o del pia-

neta o della divinità. Si è soliti fare una netta differenza fra i due significati; la disposizione delle voci dell'Enciclopedia Dantesca, ad esempio, prevede la suddivisione di *Marte*, e degli altri pianeti, in *Marte-pianeta* e *Marte-dio*. Occorre tener presente che nella mente di chi scrive la Commedia, la distinzione forse è meno netta di quanto a prima vista non possa apparire. Più precisamente, il pianeta e la divinità sono due manifestazioni della stessa entità, l'intelligenza angelica che sta dietro entrambi. Perciò, riferimenti astronomici e mitologici nel Paradiso si fondono in maniera tale da non essere chiaramente distinguibili: all'inizio dell'ottavo canto si afferma che *la bella ciprigna*, secondo la convinzione degli antichi, *raggiava il folle amore dal terzo epiciclo*. Nell'immagine poetica, la dea si è sostituita al pianeta, dimodoché sia lei a raggiare gli influssi sulla terra e tale linguaggio poetico discende dalla religione astrale della tarda antichità.

In questa visione la figura di Mercurio, divinità e pianeta, fu dotata di particolare simbolismo riguardo all'intelletto umano, significato manifesto nell'opera di Marziano Capella, *Le Nozze di Mercurio e Filologia*.¹¹ Lo spozializio allegorico fra il dio e la Filologia (che qui sta per *Filosofia*) personificata come una donna, è da intendersi come l'unione dell'intelletto umano e le scienze. La rappresentazione allegorica trascende i limiti della mitologia classica; le divinità che assistono all'evento non di-

¹⁰ Infine, va aggiunto che anche fra gli astrologi praticanti dell'epoca vi era la presupposizione che l'uomo con il libero arbitrio potesse elevarsi al di sopra dell'influsso delle stelle e che poteva dunque, con un'opera di volontà, vincere la sua naturale disposizione. Riprendiamo qui da Rudolf Palgen una citazione di Guido Bonatti: «Unde dispositio stellarum mutat dispositiones nati et trahit eas ad suum esse, nisi forte liberum arbitrium contra operetur.» (*Guidonis Bonati Foroliviensis mathematici de astronomia tractatus X*, stampato nel 1550; cit. Palgen 1940, p. 16)

¹¹ Per la struttura e l'influenza di quest'opera si rimanda Stahl (1971) che è una introduzione legata alla traduzione del testo in inglese da parte di Stahl & Johnson (1977).

morano sull'Olimpo ma nelle sfere celesti (Stahl 1971, pp. 83-90). Nel racconto compaiono sette sorelle come sorta di ancelle della sposa Filologia, allegorie delle sette discipline del sapere; v. la prossima sezione.¹² Vi è una linea di continuazione dall'allegoria di Marziano Capella al viaggio dantesco, che passa attraverso l'opera di Alano di Lilla del dodicesimo secolo (Curtius 1953, pp. 360-362; Stahl 1971, p. 67; Fumagalli Beonio Brocchieri & Parodi 1989, pp. 242-245).

Se la figura mitologica di Mercurio fu carica di tale simbolismo, il corpo astrale lo ereditò e divenne la stella associata all'ingegno. Pare che queste qualità fossero attribuite al pianeta Mercurio da tutta la tradizione astrologica medievale. Ne *La Composizione del Mondo* di Restoro d'Arezzo, il significato di questo corpo viene ribadito come anche la sua appartenenza ai Gemelli e, in secondo luogo, alla Vergine:

«E poi troviamo lo secondo cielo, e llo quale è una stella piccoletta, e va tuttavia col sole, sì che rade volte se vede, e è chiamato Mercurio (...) e li savi ponono che entra tutte le sue significazioni propriamente significhi scrittori, notari e iudici e retorici e arismetici, come so' dottori de numero; e significa li filosofi e li savi che discernono lo vero dal falso (...) e significa tutte le suttilità de l'engegno de l'anima in ogni cosa (...) e è detto da li savi signore del gemini e della vergine.»
(*La Composizione del Mondo*; I, 19, 8)

Più avanti, Restoro dà la spiegazione del perché Mercurio fu associato a questi due segni e non ad altri:

12 «What were at one time separate and relatively homogeneous currents of belief — philosophical, astrological, chthonic, antropomorphic — have coalesced. The mixture is enriched by a large stream of numerology, which adds significance to any kind of group related to number. In all of this, particular attention is paid to Mercury, not only as the personification of eloquence but also as a god who enjoyed a special cult in North Africa.» (Stahl 1971, p. 87) Si ricordi che Marziano Capella era originario di Cartagine; per il culto nordafricano di Mercurio, v. Deonna (1959).

«E cum ciò sia cosa che Mercurio significhi la suttilità de l'anima, secondo lo detto de li savi, e significhi li filosofi e li savi, non è cosa convenevole che nullo suo segno fosse figura bestiale; e empercìò fòro figure umane, come lo gemini e la vergine, li quali hano figura umana.»
(ivi; II, 2, 6, 6)

Tuttavia, nei Gemelli trova il suo domicilio per eccellenza in quanto «...lo gemini, a cascione che so' doe figure, dea èssare per rascione più nobile de la vergine, ch'è sola una figura.» (ivi; II, 2, 6, 7). L'ingegno umano, dunque, viene rappresentato dalla figura mitologica e astrologica di Mercurio e, di conseguenza, dal segno dei Gemelli in cui il pianeta regna. Tale idea pare che facesse parte di un patrimonio comune dei medievali, giudicando dall'esposizione tolemaica, dal testo di Restoro, dai commentatori antichi di Dante — si sono già riferite le parole del Landino — nonché dallo stesso Dante, come in seguito vedremo. Ricordiamoci che questa convinzione lasciò tracce anche nella lingua letteraria: l'aggettivo *mercuriale* si usava anticamente nel senso di *vivace* e soprattutto in espressioni quali *ingegno mercuriale* o *virtù mercuriale*, uso rimasto nell'inglese fino all'era moderna.

Lynn Thorndike, che scrisse la biografia di Michele Scotto, seppe raccontare che il filosofo-astrologo si considerava sotto l'influsso del pianeta Mercurio (Thorndike 1965, pp. 14-15). Scotto, come gli altri che toccarono l'argomento, ascriveva delle doti particolari a chi era nato

con tale congiunzione. E assai probabile che l'astrologo si sentiva lusingato da questa circostanza; Thorndike nota come, nell'opera dello Scotto, le descrizioni degli effetti di Mercurio sulla vita umana sembrano prendere forma di note autobiografiche.

Da quanto affermato in questa sezione, è facile dedurre che Mercurio in posizione dominante nell'oroscopo genetliaco era fonte di prestigio per l'uomo del medioevo, o comunque negli ambienti più o meno rivolti verso la speculazione astrologica. In breve, chi aveva Mercurio in posizione favorevole, teneva a farlo sapere. Andando oltre la constatazione che Mercurio nella visione antica e medievale influiva positivamente sull'ingegno, tenteremo ora una lettura più specifica ricollegandoci alla relazione fra pianeti ed ingegno umano nel Convivio dantesco.

3. L'astrologia e le sette arti liberali

Ricordiamo la concezione del sapere ai tempi di Dante: lo studio della filosofia era organizzato secondo sette discipline, le sette *arti* dette *liberali* che tuttavia traevano le loro origini al mondo greco-romano e che rappresentavano nella formazione intellettuale medievale la continuazione dagli antichi; l'argomento delle arti era un'eredità dalle accademie classiche, integrata nella visione globale cristiana. All'interno delle arti si arrivò ad una ulteriore cate-

gorizzazione, suddividendole in *Trivium* e *Quadrivium*; distinzione che si stabilì solo dopo l'opera di Marziano Capella (Stahl 1971, p. 22; Price 1992, p. 53). Il *Trivium* comprendeva le tre arti «linguistiche», Grammatica, Dialettica, Retorica, ed il *Quadrivium*, invece, le quattro arti «matematiche», Aritmetica, Musica, Geometria ed Astrologia (o *astronomia* ma, fedeli all'uso dantesco, opteremo sempre per il primo termine). Dante vi allude, con una qualche probabilità, già nella descrizione del nobile castello del Limbo, cerchiato da sette mura attraverso le cui porte il poeta entra con l'insigne compagnia, *la bella scola* (*Inf*; IV, 106-111). Sia Jacopo Alighieri che il Boccaccio vedevano nelle sette mura le arti liberali «le quali di necessità esser convegono circostante al filosofico e poetico intelletto» (*Chiose all'Inferno*; IV, 27).

Nel Convivio, Dante stabilisce che ad ogni arte liberale corrisponde una intelligenza angelica, convinzione sollecitata dalla relazione fra i numeri: 7-7. Fatto il collegamento fra intelligenze angeliche ed arti, il poeta arriva a creare un nesso anche fra arti e pianeti; un nesso di natura indiretta ma ciò nonostante, a questo punto, logicamente inevitabile¹³. La suddivisione viene resa esplicita nel secondo trattato del Convivio:

«Sì come adunque di sopra è narrato, li sette cieli primi a noi sono quelli de li pianeti; poi sono due cieli sopra questi, mobili, e uno sopra tutti, quieto. A li sette primi risponde le sette scienze del Trivio e del Quadrivio, cioè Grammatica, Dialetti-

13 Un corpo stellare ed un'arte non stanno in una corrispondenza diretta, ma la loro relazione viene mediata dall'intelligenza angelica che sta dietro entrambi.

ca, Rettorica, Arismetica, Musica, Geometria e Astrologia. A l'ottava sfera, cioè la stellata, risponde la scienza naturale, che Fisica si chiama, e la prima scienza, che si chiama Metafisica; a la nona sfera risponde la scienza morale; ed al cielo quieto risponde la scienza divina, che è Teologia appellata.»
(Conv; II, XIII)

L'idea di una analogia fra i pianeti e le arti liberali viene ampiamente giustificata con le caratteristiche, parallele, di queste e di quelli; esistono fra le loro *proprietadi*, legami di somiglianza che ora brevemente percorreremo. In ogni paragone fra arte e pianeta, il poeta adduce due argomenti, due corrispondenze; pertanto, nelle pagine del Convivio, forse più che in qualsiasi altro luogo, emerge la sua profonda conoscenza del sistema astrologico.

La Luna si assomiglia alla Grammatica per due motivi: per causa della sua nebulosità, la luce del Sole non viene regolarmente riflessa, il che spiega il fenomeno delle macchie lunari;¹⁴ di maniera analoga, la grammatica è talmente vasta ed imperscrutabile che la mente umana non riesce a penetrarla fino in fondo. Poi, le fasi della Luna, per cui la si vede gradualmente scomparire e ritornare, vengono paragonate ai cambiamenti della lingua, che Dante considera ciclici in quanto «certi vocabuli, certe declinazioni, certe costruzioni sono in uso che già non furono, e molte già furono che ancor saranno».

Al cielo di Mercurio appartiene la

Dialettica, per il fatto che Mercurio è la stella più piccola e perché è difficile scoprirla, essendo normalmente «velata da li raggi del Sole»; la Dialettica, infatti, è l'arte più ristretta in quanto è perfettamente «compilata e terminata»,¹⁵ ed in più procede con argomentazioni sofistiche le quali la rendono meno raggiungibile delle altre discipline.

Anche il paragone fra Venere e la Retorica si basa su due considerazioni: l'aspetto del pianeta è chiaro e luminoso, e si osserva in due manifestazioni, Lucifero ed Espero; così la Retorica è «soavissima di tutte le altre scienze» e si percepisce per due vie: quando il retorico parla davanti all'uditore, e quando invece si esprime a distanza, per iscritto.

Il legame fra il Sole e l'Arismetica si spiega con l'idea che questa stella illumina tutte le altre, le quali brillano riflettendo i raggi solari, e l'osservazione che la luce diretta del Sole è troppo forte perché l'occhio umano la possa sostenere; l'Arismetica dà luce alle altre discipline nel senso che fornisce loro i numeri su cui ogni indagine filosofica si basa «però che li loro subietti sono tutti sotto alcuno numero considerati, e ne le considerazioni di quelli sempre con numero si procede»; per di più, l'intelletto umano non arriva a comprendere, o a sostenere, l'infinità dei numeri.

La Musica appartiene a Marte per due motivi: la stella arde, ed attrae i vapori dalla terra; così la Musica at-

tira a sé le anime che, per l'ascolto, abbandonano ogni attività. La posizione relativa di Marte è «bella», trovandosi nel mezzo fra i cieli — essi sono nove di cui Marte è il quinto — e la Musica consiste per l'appunto nella ricerca delle relazioni perfette e belle, le armonie.

L'argomentazione che attribuisce la Geometria a Giove è sottile: il pianeta è temperato, essendo collocato fra il bruciore di Marte ed il freddo di Saturno, e da esso emana una luce argentea; così la Geometria si muove fra il punto ed il cerchio, che sono rispettivamente l'inizio ed il fine dell'indagine geometrica. «E ancora la Geometria è bianchissima, in quanto è senza macula d'errore e certissima per sé.»

L'Astrologia, infine, si addice a Saturno che fra i cieli dei pianeti è più lento e più alto.

«E queste due proprietadi sono ne l'Astrologia: ché nel suo cerchio compiere, cioè ne lo apprendimento di quella, volge grandissimo spazio di tempo, sì per le sue dimostrazioni, che sono più che d'alcuna de le sopra dette scienze, sì per la esperienza che a ben giudicare in essa si conviene. E ancora è altissima di tutte le altre, però che, sì come dice Aristotile nel cominciamento de l'Anima, la scienza è alta di nobilitade per la nobilitade del suo subietto e per la sua certezza; e questa più che alcuna de le sopra dette è nobile e alta per nobile e alto subietto, ch'è de lo movimento del cielo; e alta e nobile per la sua certezza, la quale è senza ogni difetto, sì come quella che da perfettissimo e regolatissimo principio viene. E se difetto in lei si crede per alcuno, non è da la sua parte, ma, sì come dice Tolomeo, è per la negligenza nostra, e a quella si dee imputare.»

(Conv; II, XIII)¹⁶

Ricordiamo l'osservazione di Emmanuel Poulle (*Gemelli* ED, p. 103), che nel mese di maggio del 1295 si trovarono nel segno dei Gemelli, Mercurio, il Sole e Saturno. Per chi fosse a conoscenza di questa circostanza, e delle caratteristiche attribuite ad una persona nata sotto tale costellazione, il fatto deve apparire di straordinario rilievo. Ora, si pone la domanda cruciale fino a che punto Dante fosse consapevole dei dettagli del proprio oroscopo genetliaco o, con un altro termine, la propria carta del cielo. In passato, è già stata posta la domanda se Brunetto Latini avesse o meno conoscenza dell'oroscopo preciso di Dante. Il brano da dove nasce questo dubbio è, di nuovo, il quindicesimo canto dell'Inferno di cui si è già parlato. Riprendiamo ora il commento di Natalino Sapegno:

«anch'egli [Dante], infatti non ha mai negato la realtà degliflussi stellari, pur temperando la rigidità della teoria astrologica con l'ammissione di un superiore libero intervento della Grazia (cfr. *Inf.*, XXVI, 23; *Purg.*, XXX, 109-17). Non sarà necessario, accolta una tale interpretazione, inferirne, come facevano alcuni degli antichi commentatori, che Brunetto, 'optimus astrologus', avesse fatto, in vita, l'oroscopo di Dante: per quel che qui dice, era sufficiente che conoscesse il mese di nascita del poeta e ne traesse certe conclusioni, che erano allora patrimonio di cultura comune.»
(DC Sapegno, pp. 174-175)

La questione principale, comunque, non è fino a che punto Brunetto fosse a conoscenza dell'oroscopo di Dante, ma se Dante stesso lo fosse.

14 Argomento cui viene dedicato il famoso discorso di Beatrice nel *Par*; II, 49-148. E da notare che la posizione sostenuta nel Convivio, aristotelica ed averroistica, secondo cui le macchie dipendono dalla densità o rarità del corpo lunare, attraverso l'esposizione di Beatrice viene confutata e sostituita dall'opinione tomistica, nella quale le macchie sono dovute a differenze nelle virtù degli astri.

15 La Dialettica comprende sia l'arte della disputa che la Logica (Stahl 1971); la sua perfezione deriva dallo studio della Logica. Si tornerà all'argomento fra poco.

16 La certezza della disciplina viene attribuita all'aspetto astronomico, e cioè all'osservazione del movimento delle stelle. Il difetto a cui si fa riferimento nel testo, più facilmente risiede nelle predizioni astrologiche. Tuttavia pare che ci fosse tendenza, dai tempi antichi in poi, fra i sostenitori dell'astrologia di aggiungere la certezza delle osservazioni astronomiche

La riluttanza da parte di taluni studiosi moderni ad accettare questa idea ci sembra curiosa, e le giustificazioni addotte poco fondate. Ci sono diversi elementi da prendere in esame e ci soffermiamo su alcune considerazioni di natura generale.

Siamo del tutto d'accordo quanto all'ultimo punto del Sapegno, ma vorremmo aggiungere che la conoscenza dell'uomo colto, studioso di Marziano Capella, di Tolomeo, del *Liber de Causis*, andava molto oltre la cultura comune. Cominciamo con l'affermare che Dante, se avesse voluto, avrebbe avuto ogni strumento necessario, e la scienza, per indagare sulle posizioni degli astri al momento della propria nascita.

Brunetto aveva fama di *optimus astrologus*, caratterizzazione ripresa criticamente dal Sapegno. Si ricordi ancora che *astrologia* comprende *astronomia*. In siffatta espressione non vi è, qui, alcun implicito sospetto di eresia o esoterismo; si dà semplicemente la possibilità che Brunetto, come lo stesso Dante, studiasse il movimento dei corpi celesti; evidentemente potevano conoscere, sia l'uno che l'altro, come fossero collocati i pianeti al momento della nascita di Dante. La posizione dei corpi celesti avrebbe rivelato quale fosse la predisposizione dell'allievo e l'idea della predisposizione *non* stava in conflitto con gli assunti del sistema cosmologico

cristiano che essi abbracciavano, anzi, in tale sistema trovava sostegno. Non è dunque questione di acritica accettazione della dottrina astrologica, né tanto meno del fatalismo che qui non è pertinente, ma di semplice curiosità; che essa abbia potuto spingere il poeta, ed il maestro, a informarsi circa le posizioni delle stelle al momento della nascita di Dante, non è strano. Troviamo piuttosto strana, se non del tutto incredibile, l'idea che il poeta non ne fosse a conoscenza.

Andiamo oltre: i rimandi astrologici/astronomici della *Commedia* tendenzialmente non sono generici: il viaggio inizia quando il Sole si trova in Ariete (*Inf*; I, 37-40); Dante intraprende il cammino purgatorio con Venere collocata nel segno dei Pesci (*Purg*; I, 19-21); ci informa, durante la salita dalla sesta alla settima cornice, che il Toro occupa il meridiano del mezzogiorno (*Purg*; XXV; 1-3); l'ascesa al Paradiso avviene quando il Sole si leva con l'Ariete (*Par*; I, 37-42); quando Dante raggiunge il cielo di Saturno, il pianeta «raggia mo misto giù del suo valore» dalla costellazione del Leone (*Par*, XXI, 13-15). Il viaggio viene scandito da tali indicazioni che, com'è ben noto, servono a creare, fra l'altro, un quadro cronologico; la loro precisione può derivare da questa esigenza. Comunque sia, rivelano l'interesse dell'autore per i movi-

come argomento per l'attendibilità della speculazione astrologica. Inoltre, può essere stata opinione diffusa che la cattiva fama dell'astrologia fosse dovuta non alla disciplina, ma alla poca serietà di taluni suoi esercitatori. Le parole di Tolomeo a cui si accenna nel *Convivio* appartengono probabilmente ad un passo di *Tetrabiblos*, dove il filosofo aveva affermato che «...anche chi si accosta con superficialità a una scienza tanto complessa incorre spesso in errori, per cui è sorta la convinzione che anche le previsioni esatte sono casuali; non è vero: l'errore non dipende dalla scienza ma da chi la pratica. E poi, sotto il nome di scienza astrologica i più ne gabellano un'altra per lucro; ingannano i profani arrogandosi previsioni anche tecnicamente impossibili, mentre inducono chi ha la testa sul collo a una condanna indiscriminata anche di pronostici effettivamente formulabili. Anche qui i conti non tornano; non è la scienza da sconfessare, ma i ciarlatani che se ne fanno schermo.» (*I quattro libri delle previsioni astrologiche*; I, 2, 12-13) (v. Enzo Volpini; *Tolomeo* in ED, p. 620). La corrispondenza fra i due brani dimostra la precisa conoscenza di Dante circa il testo tolemaico.

menti delle sfere celesti, nonché ovviamente la sua profonda conoscenza. Nulla esclude l'ipotesi che non si sia fermato alla constatazione di essere nato nella costellazione dei Gemelli, ma che abbia approfondito lo studio circa il proprio oroscopo genetliaco, cosa che ci pare del tutto plausibile.

Al contrario, che il poeta possa dovere tutto il suo ingegno al solo fatto di essere nato sotto la costellazione dei Gemelli risulta meno credibile: è tutto sommato una caratteristica che ha in comune con ogni persona nata dalla fine di maggio alla fine di giugno, ovviamente di qualunque anno. L'interpretazione finisce per essere troppo generica, per non dire banale; significherebbe ascrivere troppo poca importanza ad un brano che ci viene proposto con una certa enfasi. Ci risulta difficile accogliere l'idea che Dante con tali parole avesse alluso ad una circostanza che, in fin dei conti, lo avrebbe messo alla pari di tanti altri.

Partiamo dunque dall'ipotesi che Dante conosceva la presenza simultanea di Mercurio, Sole e Saturno nel segno dei Gemelli al momento della sua nascita. A tal punto, la circostanza è di fondamentale importanza per la lettura del ventiduesimo canto del Paradiso e può probabilmente essere interpretata a vari livelli, non lo escludiamo, ma a nostro avviso maggior peso va dato alla corrispondenza fra le stelle e le arti liberali. Nella prospettiva di ciò che abbiamo chiamato *astrologia predispositiva*, risulta chiaro che tale concomitanza può predisporre l'individuo allo studio — innanzi tut-

to nell'ambito circoscritto dalle influenze delle stelle coinvolte. Quella di Dante è dunque una congiunzione fra Dialettica (Mercurio), Aritmetica (Sole) e Astrologia (Saturno), secondo la sua propria categorizzazione. Queste discipline costituiscono un gruppo potente, una specie di *Trivio* per cui il poeta può essersi considerato particolarmente portato; è facile indicare le sue affinità con le tre arti in questione. Tutti e tre adempiono una funzione strutturante nel poema:

L'Aritmetica gode di una condizione particolare in quanto *illumina* le altre stelle/arti, fornendo loro le basi numeriche delle loro indagini; non importa insistere sull'importanza, ben nota, della dimensione numerica nella *Commedia*, elemento strutturale di primo ordine.

La Dialettica comprende in sé la Logica, che tiene un primato nelle attività filosofiche dell'alto Medioevo (Fumagalli Beonio Brocchieri & Parodi 1989, pp. 191-196), fatto che, del resto, rende naturale l'analogia con la figura di Mercurio. E da osservare che anche la Dialettica, accanto all'Aritmetica e all'Astrologia, contribuisce all'organizzazione dell'opera; è elemento strutturale i discorsi in forma di *domanda-risposta* e *ipotesi-confutazione*, che accompagnano soprattutto il percorso paradisiaco.

L'Astrologia si eleva sopra le altre arti per la nobiltà e la perfezione dell'argomento. Più volte nella sua opera, il poeta si è presentato come studioso di questo campo: a parte tutti i riferimenti astrologici del viaggio, finalizzati, come si è detto, a

creare un quadro cronologico, l'astrologia stessa fornisce la struttura portante del Paradiso. Inoltre, larga parte del Convivio (e ricordiamoci anche dell'opera minore di *Quaestio de aqua et terra*) era dedicata a questioni attinenti all'ordinamento cosmologico. E interessante vedere come, nel sistema dantesco, Saturno abbia acquisito queste proprietà, mentre per un autore precedente, quale Restoro d'Arezzo, il pianeta non si associa affatto alla scienza. Al contrario, Saturno governa il lavoro umile, terreno:

«E li savi pòsaro ch'elli [Saturno] significava e llo mondo, e pòsaro che entra tutte le sue significazione propriamente significava li lavoratori de la terra e de le petre; e emperciò fo chiamato deo de li lavoratori de la terra e de le petre; e dissero ch'elli era tardo e significava fatica, tribulazione e angustia.»
(*La Composizione del Mondo*; I, 18, 2)

La lentezza del corpo stellare viene assomigliata non allo studio faticoso di una scienza complessa, come Dante suggerisce nel Convivio, ma come segno della pesantezza del lavoro manuale. Non è da escludere che le qualità ascritte a questa stella nel Convivio, la più *alta e nobile*, siano una trovata di Dante; che sia stato Dante, cioè, a voler innalzare Saturno a simbolo dell'astrologia che *da perfettissimo e regolatissimo principio viene*. Creato questo legame fra la stella e la scienza, il settimo cielo potrà diventare sede degli spiriti contemplativi per cui il poeta porta il massimo rispetto. Impossibile, a tal punto, non riflettere sul fatto che il poeta, nobilitando la stella, nobiliti se stesso; avrebbe senso, se si prende in esame l'eventualità di una posizione favorevole di Satur-

no nel suo oroscopo genetliaco, assecondato dal Sole e da Mercurio nei Gemelli.

Detto ciò, chiudiamo questa sezione ricordando le pagine dello studioso tedesco Rudolf Palgen dove si accenna alla possibilità che Dante si sia inventato una nascita sotto i Gemelli, consapevole del prestigio che da tale circostanza gli poteva derivare:

«Ob Dante wirklich im Zeichen der Zwillinge geboren ist, möchte ich noch dahingestellt sein lassen, möglicherweise hat er auch bloß aus seinen Schicksalen und seinem Hang für philosophische und theologische Spekulationen sich das passende Horoskop angedichtet.»
(Palgen 1940, p. 69)

Ma, come aggiunge lo stesso Palgen, ciò è di secondaria importanza; quello che importa per la lettura dell'opera non è tanto cosa sia Dante veramente, quanto cosa afferma di essere. La nascita sotto i Gemelli è un presupposto, e come tale va accettato.

4. Conclusione

Abbiamo cercato di tracciare alcune linee principali dell'aspetto astrologico dell'opera dantesca. E nostra convinzione che uno studio approfondito di tale aspetto contribuirà considerevolmente alla comprensione generale del poema, data la frequenza di riferimenti, impliciti ed espliciti, a fenomeni relativi all'astrologia. Sottolineiamo, concludendo, che l'indagine di questa dimensione forse merita più attenzione di quanto non abbia ricevuto nel passato e lasciamo a delle ricerche future il compito di stabilire con quali strumenti e per quali vie essa deve procedere.

Bibliografia

- Auerbach, E. 1963 *Studi su Dante*. Feltrinelli, Milano; VII edizione 1990, «Campi del sapere».
- Bayet, J. 1957 *Histoire politique et psychologique de la religion romaine* Payot, Paris.
- Boyde, P. 1984 *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*. Il Mulino, Bologna.
- Curtius, E. R. 1953 *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton University Press, New York.
- Deonna, W. 1959 *Mercurio et le scorpion* in *Collection Latomus* 37; pp. 5-51.
- Enciclopedia Dantesca 1970-1978 Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
- Faracovi, O. P. 1996 *Scritto negli astri. L'astrologia nella cultura dell'Occidente* Marsilio Editori, Venezia.
- Freccero, J. 1989 *Dante. La poetica della conversione*. Il Mulino, Bologna.
- Fumagalli Beonio Brocchieri, M. & M. Parodi 1989 *Storia della filosofia medievale* Laterza, Roma-Bari; I ed. Economica Laterza 1996.
- Graf, A. 1984 *Miti, leggende e superstizioni del medio evo* Prefazione, note, appendice di Giosuè Bonfanti, Mondadori, Milano.
- Nardi, B. 1967 *Saggi di filosofia dantesca* La Nuova Italia Editrice, Firenze.
- Palgen, R. 1940 *Dantes Sternnglaube. Beiträge zur Erklärung des Paradiso* Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.
- Price, B. B. 1992 *Medieval Thought* Blackwell, Oxford UK, Cambridge, USA.
- Rabuse, G. 1966 *I corpi celesti, centri di ordinamento dell'immaginazione poetica di Dante* Istituto universitario orientale, Annali Sezione romanica: VIII 2, Napoli.
- Singleton, C. S. 1978 *La poesia della Divina Commedia* Il Mulino, Bologna.
- Stahl, W. H. 1971 *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts: I. The Quadrivium of Martianus Capella — Latin Traditions in the Mathematical Sciences* Columbia University Press, New York and London.
- Stahl, W. H. & R. Johnson 1977 *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts: II. The Marriage of Philology and Mercury* Translated by William Harris Stahl and Richard Johnson, with E. L. Burge, Co-

lumbia University Press, New York.

- Tester, J. 1990 *Storia dell'astrologia occidentale. Dalle origini alla rivoluzione scientifica* ECIG, Genova.
- Thorndike, L. 1965 *Michael Scot*. Nelson, London and Edinburgh.
- Weinstock, S. 1946 *Martianus Capella and the cosmic system of the Etruscans* in *Journal of Roman Studies*; pp. 101-129.

Edizioni della Divina Commedia

- Biagi 1939 *La Divina Commedia* a cura di G. Biagi et al., Torino.
- Bosco-Reggio 1980 *La Divina Commedia* a cura di U. Bosco e G. Reggio, Le Monnier, Firenze.
- Giacalone 1988 *La Divina Commedia* commento e postille critiche di G. Giacalone, Signorelli, Roma.
- Jacomuzzi 1989 *La Divina Commedia* a cura di S. Jacomuzzi, A. Dughera, G. Ioli, V. Jacomuzzi. Società Editrice Internazionale, Torino.
- Sapegno 1985 *La Divina Commedia* a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze.

Testi antichi

- Aurelio Agostino, *De civitate Dei/City of God*. V edizione con testo latino a fronte, traduzione di William M. Green. The Loeb Classical Library, William Heinemann Ltd, London - Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1963.
- Dante Alighieri, *Convivio*, presentazione, note e commenti di Piero Cudini, Garzanti, Milano, 1980; III ed. 1990.
- Iacopo Alighieri, *Chiose all'Inferno* a cura di Saverio Bellomo, Medioevo e Umanesimo 75, Editrice Antenore, Padova, 1990.
- Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* a cura di Giorgio Padoan, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1965. I ed. Oscar classici 1994.
- Restoro d'Arezzo *La Composizione del Mondo colle sue cascioni* a cura di Alberto Morino, L'Accademia della Crusca, Firenze, 1976.
- Claudio Tolomeo, *Le previsioni astrologiche (Tetrabiblos)* edizione con testo greco a fronte a cura di Simonetta Feraboli, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1985. III ed. 1995.

PANORAMI DEL NORD IN GIUSEPPE ACERBI

1. Una polarità nella percezione del paesaggio

I diari di Giuseppe Acerbi (1773-1846) possono contribuire a mettere a fuoco alcune questioni legate alla percezione e alla descrizione del paesaggio, che hanno un rilievo centrale per la letteratura di viaggio fra Sette e Ottocento. Esse coinvolgono temi molto vasti e complessi: la soggettività e l'oggettività della visione; i procedimenti di comprensione ed espressione dell'Alterità; l'idea di natura fra Illuminismo e Romanticismo; la trasformazione della natura in paesaggio come unificazione del molteplice nell'esperienza interiore del soggetto¹.

Mi soffermerò sulla relazione del viaggio al Capo Nord (1799), tenendo però presente anche il diario del viaggio a Roma e a Napoli (1834). L'una e l'altro infatti riflettono, per così dire, due poli estremi della descrizione e della rappresentazione pittorica del paesaggio a cavallo fra i due secoli. Da un lato c'è il paesaggio nordico, riplasmato dall'immaginario preromantico e romantico,

collegato con l'affermarsi della soggettività nella visione degli spettacoli naturali, banco di prova non secondario per l'idea dell'autonomia del paesaggio come fonte di ispirazione e tramite di sentimento. Esso appare quindi soprattutto come uno degli scenari (il versante orrorifico, selvaggio, malinconico, apocalittico) in cui si raccoglie il concetto di sublime naturale, che a partire dalla traduzione di Longino ad opera di Smith s'irradia dall'Inghilterra nell'Europa continentale nella seconda metà del Settecento, e che trasferisce l'idea di sublime dalla scrittura alla natura. Con tale priorità del sublime naturale John Baillie, nel suo *An essay on the sublime*, giustifica appunto la scelta di avviare la propria riflessione con un'indagine sul sublime degli oggetti naturali: «But as the sublime in writing is no more than a description of the sublime in nature, and as it were painting to the imagination what nature herself offers to the senses, I shall begin with an inquiry into the sublime of natural objects, which I shall afterwards apply to writing»². Da un

altro lato c'è il paesaggio mediterraneo, italiano e di Roma e Napoli in particolare, che negli stessi anni è oggetto di una diversa tensione spirituale. Esso è votato a un sublime di ordine diverso; anche se, generalmente parlando, la percezione di questo paesaggio vira piuttosto verso il pittoresco, proprio nel senso che il termine assumerà con chiarezza alla fine del secolo con Uverdale Price. Pur se non mancano in questo periodo i tentativi di cogliere anche nel paesaggio mediterraneo persino il sublime naturale nella sua accezione orrorosa, (si pensi alle eruzioni del Vesuvio, così care ai viaggiatori del *Grand Tour*³, al fascino delle lande deserte, dei boschi solitari e selvaggi eventualmente percorsi da briganti, alla Salvator Rosa). Quello mediterraneo è un paesaggio che gode comunque di una molto più lunga ed estesa tradizione descrittiva, e che nel suo complesso è leggibile anche con altri strumenti, unito com'è a un immaginario legato alla storia antica dell'uomo, e quindi alle rovine e insieme alla serena solarità, al motivo apollineo e a quello della presenza classica⁴.

Questa polarità nella percezione del paesaggio nordico e di quello mediterraneo ha nella cultura italia-

na una risonanza teorica, estetica e sentimentale molto ridotta rispetto a quella che essa esplica altrove, per esempio in Inghilterra o in Germania. Essa tuttavia, nella cultura classicistica italiana del primo Ottocento (che è la cultura di cui Acerbi è partecipe), acquista un notevole rilievo di diverso tipo perché diventa, per un certo periodo, d'importanza fondamentale all'interno dei processi di rinnovata autoindividuazione del classicismo di fronte agli attacchi dei romantici. A partire dalle idee di Sismondi e di Madame de Staël, che ponevano in stretta connessione l'ambiente fisico, le condizioni climatiche, il carattere, la civilizzazione e la letteratura dei popoli, una parte significativa dei classicisti italiani della Restaurazione aveva creato una polarizzazione fra classicismo e romanticismo, mirando a mostrarli come inconciliabili perché legati organicamente a due ambienti, geografici ed intellettuali, diametralmente opposti: il primo all'ambiente mediterraneo, appunto; il secondo a quello settentrionale. A un'idea del paesaggio mediterraneo felice e solare, omologo a una cultura coerentemente in linea con una tradizione classica intesa solo come apollinea, si oppone l'idea di un paesaggio settentrionale, gelido, lugu-

1 Uso "paesaggio" nell'accezione corrente del termine in relazione alla svolta creatasi nel Settecento nel rapporto fra osservatore e realtà osservata; lo uso cioè nel senso di una visione dell'ambiente naturale mediata da un'immagine mentale, trasformata dall'occhio di chi guarda. Sulla ambigua polisemia del termine, cfr. la voce *Paesaggio* di Ch. Blanc-Pamard e J.P. Raison, in *Enciclopedia*, diretta da R. Romano, X, Torino 1980, pp. 320-340. Sulle questioni generali, alcune delle quali saranno poste più avanti, cfr. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli 1973.

2 J. Baillie, *An Essay on the Sublime*, London 1747, p. 2. Quarant'anni dopo non diversamente Hugh Blair scriverà: «The true sense of Sublime Writing [...] is such a description of objects, or exhibition of sentiments, which are in themselves of a Sublime nature, as shall give us strong impressions of them». Sull'affermazione di Baillie e sui caratteri e sul ruolo della traduzione di Smith, cfr. G. Sertoli, *Longino nel Settecento inglese*, in *Da Longino a Longino. I luoghi del Sublime*, a cura di L. Russo, Palermo 1987, pp. 103-116 (a p. 116, n. 20 la citazione di Blair). Sul rapporto fra sublime, pittoresco e nuova cultura del paesaggio in Inghilterra, cfr. R. Assunto, *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*, Milano 1967.

3 Giova, fra tanti possibili riferimenti, ricordare un passo del secondo saggio (*Sul sublime*, 1801) dedicato da Schiller al sublime, chiaramente teso alla sublimizzazione del paesaggio vulcanico meridionale (in connessione con quello ossianico ed in opposizione a quello olandese): «Chi non preferisce contemplare la meravigliosa lotta tra la fertilità e la distruzione nelle campagne siciliane, o rivolgere il suo sguardo alle selvagge cataratte e alle montagne nebbiose della Scozia, la grande natura di Ossian, piuttosto che contemplare la dura vittoria della pazienza sul più testardo degli elementi nella geometria Olanda? Nessuno vorrà negare che nei pascoli della batavia si provveda meglio alla natura materiale dell'uomo di quanto non accada sotto l'insidioso cratere del Vesuvio, e che l'intelletto, il quale tende a comprendere e a ordinare, trovi maggior soddisfazione in un orto simmetrico piuttosto che in un incolto paesaggio naturale. Ma l'uomo ha altre necessità oltre a quelle di vivere e di prosperare, e un'altra destinazione, oltre a quella di comprendere i fenomeni che lo circondano» (F. Schiller, *Del sublime - Sul patetico - Sul sublime*, a cura di L. Reitano, Milano 1989, p. 76).

4 Questa polarità e le sue implicazioni nel campo della pittura sono bene evidenziate da A. Sbrilli, *Paesaggi del nord. L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Roma 1985, pp. 11-41. La polarità potrebbe forse ricondursi a quei due valori del bello e del sublime che a questa altezza cronologica appaiono distinti anche in campo figurativo. M.D. Paley (*The Apocalyptic Sublime*, New Haven-London 1986, p. 2) cita a tal proposito proprio l'*Essay on the Picturesque* (1794) di Uverdale Price che pone sublime e bello come i due «leading characters in nature», fra i quali s'inserisce il «picturesque».

bre e brumoso, disforme rispetto alla serenità dell'armonia classica, popolato da elaboratori di una cultura "barbara" perché priva di tradizione (e di quella classica in particolare — la Tradizione per eccellenza). Se ne fece discendere che per l'Italia l'unica possibilità di salvezza nel contesto intellettuale europeo risiedeva nel perpetuare il legame della propria pratica della letteratura con la tradizione classica. Ma questa polarizzazione letteraria per fortuna durò poco; uno degli ultimi suoi fuochi si ebbe con la pubblicazione del *Sermone sulla mitologia* (1825) di Vincenzo Monti e con la discussione che essa riaccese nell'ala più attardata del classicismo italiano⁵. Più a lungo durarono invece i suoi effetti sulla concezione del paesaggio che sono quelli per i quali essa interessa in queste pagine.

Quella polarizzazione di fatto potenziò (divulgandola fino a farla diventare un'opinione corrente) un'idea che per altro già circolava; l'idea cioè che il paesaggio settentrionale e quello meridionale fossero riducibili ad alcuni tratti essenziali e assolutamente caratterizzanti, e che questi tratti distintivi e specifici fossero in netta opposizione fra loro. Intorno a queste due idee opposte si concentrò l'immaginario paesaggistico, fornendo, alla visione dell'ambiente naturale, alcune chiavi di lettura preconfezionate.

Di questo immaginario, che indi-

vidua in termini oppositivi la propria visione dei paesaggi del Nord e del Sud, Acerbi è completamente partecipe come avremo modo di vedere. Intanto vorrei ricordare un brano di una lettera scritta nel 1829, quando era console in Egitto, trent'anni dopo il viaggio al Capo Nord e cinque prima del viaggio a Roma e a Napoli. Esso mostra come in Acerbi fosse radicata la convinzione della totale alterità del paesaggio nordico rispetto a quello meridionale, sia sul piano paesaggistico e climatico, sia su quello legato all'esistenza o meno dei resti di una passata civilizzazione. Ma soprattutto esso mostra bene come questa idea di alterità nasca da uno schema mentale prima che da un'osservazione oggettiva del paesaggio (il paesaggio viene letto — deformandolo — attraverso quello schema; non è lo schema ad essere sottoposto a verifica, e ad eventuale rettifica, in relazione al paesaggio osservato). «Dopo aver visitato il circolo polare e visitate le regioni boreali del Capo Nord, dove la vegetazione sparisce e dove non si trova vestigio di civilizzazione né antica né moderna», scrive Acerbi, si può «credere facilmente qual piacevole contrasto offerisce il paesaggio del tropico e la contemplazione di cento monumenti che attestano un'antichità remotissima»⁶. Dell'Egitto Acerbi vede dunque solo l'aspetto "tropicale" (in opposizione a quello "boreale"), e non vede il de-

serto, dove — come egli dice del Nord — «la vegetazione sparisce». Sottolineare una percezione del deserto in Egitto significherebbe introdurre un tratto anomalo nell'opposizione Nord-Sud (il deserto caratterizza le lande settentrionali), non tollerabile da una siffatta concettualizzazione del paesaggio in un sistema binario di tipo oppositivo. E vedremo che anche nel suo diario del viaggio a Roma e Napoli, Acerbi non introdurrà quel *topos* del deserto che circonda la città di Roma; *topos* che invece compare con estrema frequenza nei diari dei viaggiatori del tempo. E anche in questo caso, per Acerbi come per questi viaggiatori, la percezione dell'ambiente appare mediata da un'immagine mentale che le preesiste.

Comunque nei 35 anni che separano il viaggio in Lapponia e quello a Roma e Napoli, e in cui si colloca l'intensa riflessione sul classicismo avvenuta durante la direzione della «Biblioteca Italiana», Acerbi è cambiato profondamente. Dal punto di vista di queste pagine, è soprattutto rilevante che si è ristretta la sua antica apertura verso il gusto preromantico e romantico che ha largo spazio nella relazione del viaggio al capo Nord. Ne deriva un effetto paradossale, nato dal fatto che la redazione della relazione del viaggio al Capo Nord si estende fino al 1832, creando, fino a questa data, un effetto di trascinarsi dell'originaria impostazione varata un trentennio prima, soprattutto dall'edizione

francese del *Voyage*. Mentre la descrizione del paesaggio nel diario del viaggio a Roma e a Napoli si muove entro il patrimonio immaginativo di tradizione classicistica; l'ultima redazione del viaggio al Capo Nord, che è solo di due anni anteriore al diario del viaggio a Roma, è anche, fra tutte le redazioni del resoconto del viaggio settentrionale, quella in cui maggiormente risaltano proprio gli elementi preromantici e romantici ed in cui più largo spazio ha il gusto del sublime naturale.

2. Viaggi e relazioni di viaggio

Negli anni della sua formazione Acerbi aveva viaggiato in lungo e in largo per circa otto anni attraverso l'Europa centro-settentrionale, compiendo un ampio *Grand Tour*, anche se, come vedremo, si trattò in realtà di un *Grand Tour* alla rovescia, dal Sud verso il Nord e dal centro verso la periferia. Comunque è davvero sorprendente che questo giovane, nato da un ricco proprietario terriero in un piccolo paese vicino Mantova, Castel Goffredo, abbia potuto essere educato secondo un modello formativo che si avvicina più a quello dei nobili e ricchi borghesi d'oltre Manica, che non a quello dei suoi pari-ceto italiani⁷.

Alla maniera dunque degli inglesi che coronavano la loro formazione completandola con un viaggio attraverso l'Europa (il *Grand Tour* appunto), anche Acerbi a 23 anni, nel 1796, era partito alla volta dell'Eu-

5 Come è noto il sermone montiano rilanciò una polemica classico-romantica ormai in fase di stanca. Fra le repliche più note: quelle di G. Compagnoni (col consueto pseudonimo di Giuseppe Belloni), *Anti-Mitologia. Sermone di Giuseppe Belloni al cav. Monti*, Milano 1825 (recensito sul tomo XXX - 1826 - del «Giornale Arcadico»); di C. Tedaldi Fores, *Sulla mitologia difesa da Vincenzo Monti. Meditazioni poetiche*, Cremona 1825; di G. Montani sul tomo XXI (1826) dell'«Antologia» (*Intorno al sermone sulla mitologia di Vincenzo Monti*; il tomo XXII dell'«Antologia» accolse anche una lettera di Carlo Botta sullo stesso tema, pp. 73-81).

6 Cito da P. Gualtierotti, *Il console Giuseppe Acerbi ed il viaggio nell'Alto Egitto*, Castel Goffredo 1984, p. 128.

7 Ippolito Pindemonte, che pure molto aveva viaggiato per l'Italia e per l'Europa, che Foscolo rievoca come navigatore nel Mediterraneo («Felice te che il regno ampio de' venti, / Ippolito, a' tuoi verdi anni correvi!») tuttavia ironizza sulla funzione formativa del *Grand Tour* (*I viaggi*, Venezia 1795, p. 33). Per quello che si dirà in seguito sull'evoluzione del gusto del paesaggio che s'irradia dall'Inghilterra, è utile ricordare che un risultato del viaggio in Inghilterra di Pindemonte è anche la *Dissertazione su i giardini inglesi e sul merito in ciò dell'Italia* del 1792.

ropa. E in questi anni, come facevano generalmente i viaggiatori del *Grand Tour* che non erano dei semplici turisti secondo l'accezione riduttiva che il termine ha oggi, Acerbi si era certamente divertito, ma lavorando contemporaneamente alla propria formazione. Se ne era andato in giro libero senza il controllo familiare o di un aio, visitando luoghi gallerie monumenti ed edifici famosi, soddisfacendo una curiosità onnivora, ammirando paesaggi colti anche col gusto del pittoresco e del sublime, disegnando ciò che di interessante gli capitava di vedere, componendo o trascrivendo brani musicali, raccogliendo gli immancabili *souvenirs*, frequentando i teatri, i concerti, i salotti della buona società. Non sappiamo di avventure erotiche o di taverna durante questi viaggi, anche se le rendono plausibili la giovane età di Acerbi, e i casi che conosciamo di irrequietezza ed esuberanza dei suoi coetanei *Grand Tourists* inglesi: casi certo più frequenti di quanto l'autocensura d'obbligo in materia così personale abbia potuto far filtrare nei loro diari di viaggio (e si pensi alla redazione originaria del diario del giovane William Beckford, venuto in Italia nel 1782). Qualche pensiero libertino, comunque, Acerbi doveva pur averlo fatto se in alcuni appunti inediti concernenti la Lapponia, scritti pri-

ma del viaggio, fa trasparire delle aspettative legate a una presunta libertà del costume sessuale delle ragazze, e alla pratica della sauna, in cui uomini e donne, anche giovani, stanno insieme nudi, in quella che Acerbi avverte come una conturbante promiscuità⁸.

Di questo *Grand Tour* europeo il segmento più rilevante fu quello del viaggio compiuto nel 1798-99 attraverso la Svezia, la Finlandia e la Lapponia, fino al Capo Nord, raggiunto come un traguardo: l'estremo limite settentrionale dell'Europa. Nell'ultimo tratto di questo itinerario Acerbi fu accompagnato dal colonnello Skjöldebrand, che era anche pittore paesaggista e che da questa avventura trasse un *Voyage pittoresque au Cap Nord*, edito a Stoccolma, sul quale dovremo tornare.

Questo segmento più settentrionale del viaggio rovescia la direzione, sia geografica sia soprattutto simbolica, del *Grand Tour* di Acerbi rispetto a quello dei *Grand Tourists*. Il rovesciamento geografico è evidente: quello acerbiano è un *Grand Tour* che va dal Sud verso il Nord (e non viceversa, come era normale). Questo tipo di rovesciamento in fondo pare una inevitabile conseguenza dell'essere il viaggiatore un italiano, che in Europa non ha molte direzioni verso cui andare oltre che verso Nord. A quell'altezza cronologica la

Grecia è infatti difficilmente praticabile; restano Spagna e Portogallo, che le guerre europee avevano contribuito a inserire negli itinerari del *Grand Tour* (è il caso — per citare un *Grand Tour* in cui è coinvolto come accompagnatore un italiano, Giuseppe Baretti — del viaggio di Edward Southwell che dall'Inghilterra arriva in Italia via mare passando per Portogallo e Spagna)⁹. Ma questo rovesciamento geografico, evidenziato dal *Tour* di Acerbi, trova una ragione d'essere anche in seguito, nelle guerre napoleoniche che imperversavano sul continente europeo. Esse, avendo reso poco sicure o impercorribili tante mete turistiche e tante zone di transito nel continente (impraticabile ad esempio era ormai proprio l'Italia per gli inglesi), avevano in qualche modo contribuito a lanciare il Nord europeo come destinazione di viaggio non più necessariamente inteso come viaggio di esplorazione scientifica. Anche se non credo che l'inclusione del Nord nel *Tour* europeo possa essere motivata solo in negativo, vale a dire dalle restrizioni alla circolazione che investirono altre aree del continente. Ci furono certamente ragioni di ordine culturale che devono essere le stesse che fecero la fortuna in Europa dei canti di Ossian, a partire dal gusto del sublime naturale; ragioni che poi questa fortuna può avere a sua volta ulteriormente alimentato. Ma su questo, e sul fenomeno di distorsione che l'ossianismo comportò nella perce-

zione del paesaggio nordico, torneremo più avanti.

Ci siamo così introdotti entro un altro aspetto — e in questa sede decisamente più importante — del rovesciamento del *Grand Tour* operato da Acerbi; un aspetto culturale e non meramente geografico. Nella relazione acerbiana il viaggio settentrionale rovescia soprattutto la valenza simbolica del *Grand Tour*. Non è un viaggio che, come appunto il *Grand Tour*, s'indirizza verso i luoghi di origine della civiltà occidentale: l'Italia e meno, come s'è detto, la Grecia. Rispetto a questa, l'Italia aveva anche l'indubbio fascino di essere all'origine non solo della classicità (romana) ma anche della civiltà rinascimentale che della romanità veniva considerata l'erede e la mediatrice in Europa. «What Egypt was to the ancients, Italy is to the moderns: a country abounding with many natural curiosities, noble antiquities, and the richest productions of the arts and sciences. Architecture, sculpture, painting, and music, have been carried here to their highest degree of perfection», si legge nella prefazione dei *Travels through Italy* di John Northall, un testo accurato e preciso come una guida turistica aggiornata¹⁰. Quello di Acerbi è invece un *Grand Tour* che si pone come meta la periferia europea: la Lapponia fino al Capo Nord. Se non forse nella realtà del viaggio, certamente nella relazione che il viaggiatore ne scrisse, Lapponia e Capo Nord si pongono come meta perché

8 Nel Ms. 1299 della Biblioteca Comunale di Mantova c'è un fascicolo intitolato *Sulla Lapponia* in cui sono elencate una serie di questioni che dovevano particolarmente interessare il giovane Acerbi sul punto di intraprendere il viaggio. Quasi all'inizio vi si legge: «Dimandar conto dei bagni che riscaldano col far fuoco su certe pietre e che Regnard ha veduti frequentar d'ambo i sessi in confuso. Le figlie battono con un ramo la schiena ai giovani» (f. 129). Sebbene le cose da chiedere in vista del viaggio siano elencate alla rinfusa, l'associazione delle idee legate alla promiscuità della sauna è resa chiara da una domanda registrata alla pagina seguente: «Dimandar se le figlie ingravidate dai forestieri siano preferite dai Lapponi alle vergini. — malatie veneree sono sconosciute in Lapponia» (f. 129v). Luigi Filippo d'Orléans, il futuro re di Francia, che visitò la Lapponia nel 1795, a Muonio fu ricevuto con grande ospitalità dalla famiglia del parroco Mathias Kolström. «La generosità nei confronti dell'ospite straniero fu tale, che nove mesi più tardi la sorella del parroco diede alla luce un figlio» (traggo l'informazione dall'ampio apparato di note presente in G. Acerbi, *Viaggio in Lapponia 1799*, a cura di L.G. de Anna e L. Lindgren, Turku 1996, p.134, n. 171).

9 Le *Lettere familiari di Giuseppe Baretti a' suoi tre Fratelli Filippo, Giovanni, e Amedeo*, uscite per la prima volta nel 1762-3, sono ora state ristampate in G. Baretti, *Narrazione incompiuta di un viaggio in Inghilterra, Portogallo e Spagna*, a cura di M. Catucci, Roma 1994. Cfr., ora, V. De Caprio, *Un'immagine del mercato portoghese nella relazione di viaggio di Giuseppe Baretti*, in «Estudos Italianos em Portugal», 1998.

10 J. Northall, *Travels through Italy*, London 1766, Preface.

vengono visti come il limite estremo, spaziale e culturale, del continente. È l'area in cui vivono gli ultimi popoli ancora nomadi in Europa, fra i quali debolissimo appare ad Acerbi l'influsso della civiltà occidentale. Insomma nella sua relazione Acerbi vede il viaggio in Finlandia non solo come un viaggio dal Sud al Nord ma anche come un viaggio dal centro verso l'area di dispersione della civiltà; fino a valicare il confine ultimo e raggiungere, in Lapponia, l'area dell'assenza della civiltà occidentale, il luogo dell'unico primitivo ancora esistente in Europa. E questa idea del significato del proprio viaggio avrà notevoli ripercussioni anche sulla percezione del paesaggio nordico da parte del viaggiatore-narratore.

Dopo un intervallo di una ventina di anni, Acerbi riprese a viaggiare quando, abbandonata la direzione della «Biblioteca Italiana», divenne console generale d'Austria in Egitto (in quell'intervallo si segnalano solo un viaggio a Vienna in occasione del Congresso e un viaggio a Trieste, in Friuli e nell'Istria nel 1825). Visitò allora l'Alto e il Medio Egitto, aggregandosi fra l'altro alla spedizione franco-toscana guidata da Jean François Champollion e Ippolito Rosellini (1828-30).

Conclusasi l'esperienza egiziana, quest'uomo che andava fiero di aver raggiunto il Circolo Polare Artico e il Tropico del Cancro, tornato in Italia nel 1834, fece finalmente un viaggio a Roma, che era la meta tradizionale del *Grand Tour* e che il suo persona-

11 Per un quadro della situazione delle carte acerbiane relative alle diverse fasi della sua attività, cfr. R. Navarrini, *Le carte Acerbi della Biblioteca Teresiana di Mantova*, in *Giuseppe Acerbi tra classicismo e restaurazione*, a cura di L.G. de Anna, L. Lindgren, H. Peso, Turku 1997, pp. 109-123.

le *Grand Tour* alla rovescia aveva invece lasciato fuori.

Nella Biblioteca Comunale di Mantova, dove le Carte Acerbi sono conservate, esiste un profluvio, in cui c'è ancora molto da esplorare, di scritture di viaggio in vari gradi di elaborazione, annotazioni sparse, redazioni diverse di una stessa relazione, e poi foglietti sciolti di appunti, con brevi partiture musicali, con schizzi fatti per memoria, con attaccati foglie e fiori raccolti erborizzando, testi e documenti messi insieme viaggiando, programmi di spettacoli, inviti ecc.¹¹. Della relazione del viaggio settentrionale esistono diversi materiali sciolti, frammenti più o meno estesi di relazione e diverse redazioni, manoscritte e a stampa, la cui stesura copre l'arco di un trentennio. La relazione del viaggio al Capo Nord ha avuto infatti ben cinque edizioni a stampa in lingue diverse, ognuna delle quali è una traduzione-riscrittura della prima edizione in inglese, o di quella in francese. Il discorso circa questa relazione, dunque, non potrà prescindere dalla considerazione del suo divenire e trasformarsi nel tempo attraverso il susseguirsi delle diverse traduzioni-redazioni a più mani. Le trasformazioni subite dalla relazione del viaggio di Acerbi al capo Nord possono essere così schematizzate.

In una delle prime redazioni, conservata nel Ms. 1297 della Biblioteca Comunale di Mantova, senza titolo ma che possiamo indicare come *Viaggio in Lapponia*, il viaggio narrato appare privo di una caratterizza-

zione univoca (viaggio scientifico, romantico, sentimentale ecc.)¹². In essa perciò coesistono elementi diversi. Per la linea di riflessione che sto svolgendo, va notato che una accesa soggettivazione del racconto e della descrizione del paesaggio si accompagna a una volontà di resoconto oggettivo.

Il viaggio assume invece, decisamente, i tratti della spedizione scientifica nella prima edizione a stampa, in inglese, che indicheremo come *Travels*¹³. In essa infatti vengono riprodotti caratteri e la struttura propri della relazione settecentesca del viaggio filosofico-scientifico. In questa redazione le parti descrittive sono abbastanza scarse e finalizzate a delineare, per l'opera, un'immagine di scientificità. Esse sono perciò assolutamente prive di ogni apertura verso l'espressione della soggettività del viaggiatore-osservatore; persino in quei casi in cui questa soggettività era invece già presente nella redazione manoscritta del *Viaggio in Lapponia*. Evidentemente, nel passaggio dal manoscritto alla stampa, Acerbi ha sentito con maggiore forza il potere preclusivo di un codice "da relazione scientifica", che escludeva che il viaggiatore esprimesse soggettivamente le proprie impressioni. Quando Acerbi non può evitare almeno

un cenno alle proprie reazioni soggettive di fronte alla realtà esterna, queste reazioni vengono espresse in forma oggettivata o impersonale. Il punto di vista della descrizione viene spostato dall'interno all'esterno del viaggiatore; si ricorre anche a figure di preterizione («is not to be described»), che sono al limite dell'autocensura, pur di consentire al viaggiatore-narratore di non impegnare la propria soggettività: «The dreary silence and obscurity of a thick wood, whose branches forming a vaulted roof, cut off the traveller from a view of the skies, and admit only faint and dubious rays of light, is always an imposing object to the imagination; the awful impression the mind experiences under this majestic gloom, this dismal solitude, this desertion of nature, is not to be described»¹⁴. Resta però da segnalare che il modello adottato da Acerbi è ormai irrimediabilmente arretrato per un'opera che esce nel 1802; specialmente se si raffrontano i *Travels* con la contemporanea o anteriore produzione di resoconti di viaggio in ambiente inglese.

La redazione-traduzione in francese, che indicheremo come *Voyage*, conserva la struttura e il materiale scientifico dei *Travels*, ma contemporaneamente amplia, a volte in

12 Le redazioni più importanti sono quelle, frammentarie, contenute nei Mss. 1290 e 1299, della Biblioteca Comunale di Mantova (su cui cfr. V. De Caprio, *Un genere letterario instabile. Sulla relazione del viaggio al Capo Nord (1799) di Giuseppe Acerbi*, Roma 1996, pp. 75-80), e quella parziale, ma a stesura continua, conservata nel Ms. 1297. Quest'ultima è stata pubblicata in G. Acerbi, *Viaggio in Lapponia 1799*, a cura di L.G. de Anna e L. Lindgren, cit.; e, a cura di A. Sanfilippo, in *Appendice a V. De Caprio, Un genere letterario instabile*, cit., pp. 175-272 (citeremo da quest'ultima edizione indicandola con *Viaggio in Lapponia*).

13 L'*editio princeps* è intitolata *Travels through Sweden, Finland, and Lapland, to the North Cape, in the years 1798 and 1799* ed uscì a Londra nel 1802. Di questa edizione fu pubblicata anche un'edizione pirata destinata al mercato nordamericano, come sostiene Acerbi («Biblioteca Italiana», 1821, XXI, p. 179, n. 1) o, come è probabile, una ristampa economica. Altre edizioni sono quella tedesca, *Reise durch Schweden und Finnland bis an die äussersten Grenzen von Lappland, in den Jahren 1798 und 1799. Aus dem Englischen übersetzt von Ch. Weyland*, Berlin 1803; e quella olandese, *Reizen door Zweeden en Finland, tot aan die uiterste grenzen van Lapland. In de jaaren 1798 en 1799. Uit het engelsch*, Haarlem 1804-1806. L'*editio princeps* sarà indicata nel testo e nelle note con *Travels*.

14 G. Acerbi, *Travels*, cit., I, p. 228.

maniera davvero esorbitante, le parti descrittive in cui inoltre ora trovano posto, ed espressione in forma soggettiva, anche le reazioni emotive e sentimentali del viaggiatore al cospetto dell'ambiente¹⁵. Egli non appare più come un osservatore distaccato, parte di un quadro visto e descritto da un secondo punto di osservazione a lui esterno, ma interagisce con la realtà che lo circonda e la descrive ponendo in se stesso il punto di osservazione.

Infine, traducendo il *Voyage*, l'edizione italiana del 1832 sopprime quasi del tutto l'apparato scientifico dei *Travels* che era sopravvissuto anche nel testo francese¹⁶. Di conseguenza ne risulta potenziato l'elemento descrittivo e soggettivo che era stato introdotto nel *Voyage* ma che ora, per la scomparsa della parte scientifica, acquista un ruolo relativo molto maggiore. L'originario resoconto di un viaggio filosofico-scientifico si trasforma così pienamente in una relazione di viaggio di tipo romantico, in cui il sublime paesaggistico finisce con l'aver una funzione maggiore che nel *Voyage*. Ma anche questo stadio terminale dell'evoluzione dell'opera appare ormai attardato. L'onda montante del cosiddetto *voyage romantique* si è ormai esaurita.

La relazione del viaggio settentrionale di Acerbi consente dunque di ripercorrere, seguendo il divenire

di un'unica opera attraverso le sue redazioni, le linee evolutive del genere della relazione di viaggio fra Illuminismo e Romanticismo; sia pure con una sfasatura cronologica rispetto all'evoluzione del genere, a causa del carattere attardato di ciascuna redazione rispetto ai coevi modelli "moderni" di scrittura di viaggio. Ponendo attenzione ai meccanismi di funzionamento dei testi, l'area della descrizione del paesaggio si rivela come la zona testuale che oppone minore resistenza a che emerga nella relazione l'elemento emozionale e soggettivo, escluso dai codici della relazione del viaggio filosofico-scientifico. E con l'emergere di questo elemento, si amplia l'area in cui trova espressione la sensibilità al pittoresco ed al sublime¹⁷.

3. Suggestioni ossianiche, natura e paesaggio

Come è noto, la fortuna del *Viaggio sentimentale* di Sterne profondamente influì sull'evoluzione del genere della relazione di viaggio progressivamente attenuandone le originarie pretese di oggettività. Ma la diffusione del gusto ossianico occupa un posto non meno importante nell'ambito dei problemi su cui verte il nostro discorso, perché ha inciso profondamente sulla percezione e sulla rappresentazione del paesag-

gio nordico¹⁸. In quanto capaci di influenzare il gusto della natura, i canti di Ossian, col loro forte impatto emotivo, offrono anche ai viaggiatori alcuni modelli percettivi degli spettacoli naturali di straordinaria efficacia perché perfettamente integrabili nelle idee più in voga del sublime paesaggistico. In questo brano della *Vita* di Alfieri è detto come il paesaggio nordico sia prima visto direttamente e poi rivissuto e verbalizzato attraverso le descrizioni di Ossian. Ossian viene posto cioè come il veicolo che trasforma in coscienza e parola una visione sconvolgente del paesaggio. Esso cioè è il filtro che rende "leggibile" ed emotivamente avvertibile, prima ancora che "dicibile", questo paesaggio. «Verso il fin di marzo [1770] partii per la Svezia; e benché io trovassi il passo del Sund affatto libero dai ghiacci, indi la Scania libera dalla neve; tosto ch'ebbi oltrepassato la città di Norkoping, ritrovai di bel nuovo un ferocissimo inverno, e tante braccia di neve, e tutti i laghi rappresi, a segno che non potendo più proseguire colle ruote, fui costretto di smontare il legno e adattarlo come ivi s'usa sopra due slitte; e così arrivai a Stockolm. La novità di quello spettacolo, e la greggia maestosa natura di quelle immense selve, laghi, e dirupi, moltissimo mi trasportavano: e benché non avessi

mai letto l'Ossian, molte di quelle sue immagini mi si destavano ruvidamente scolpite, e quali le ritrovai poi descritte allorché più anni dopo lo lessi studiando i ben architettati versi del celebre Cesarotti»¹⁹. Il paesaggio "letto" nella descrizione della pagina poetica diventa il tramite attraverso il quale riemerge dalla latenza del ricordo il paesaggio effettivamente visto. Il paesaggio "letto" diventa cioè il tramite attraverso il quale l'immagine interiore acquista forza e risonanza emotiva per poter infine giungere all'espressione. Lo spazio reale e lo spazio immaginario appaiono insomma profondamente connessi nei procedimenti percettivi²⁰. Ma è il secondo, lo spazio immaginario, che dà consistenza, indirizzo significante e forma al primo (lo spazio reale); tanto più quando il dato dell'esperienza si è sedimentato nel ricordo per farsi oggetto della scrittura. Ma qui può solo essere enunciata questa considerazione — che rinvia a un'ovvietà (nella relazione di viaggio, il viaggiatore come autore testuale prevale sul viaggiatore come autore empirico) e a un paradosso (dal punto di vista della scrittura di viaggio, l'effetto del viaggiare è condensato in una attivazione e vettorializzazione di elementi mentali che preesistono al viaggio o gli sono esterni).

Nel paesaggio nordico si tenderà

15 *Voyage au Cap-Nord, par la Suède, la Finlande et la Laponie. Traduction d'après l'original anglais, revue sous les yeux de l'auteur, par Joseph Lavallée*, Paris 1804. Verrà indicato come *Voyage*.

16 *Viaggio al Capo Nord fatto l'anno 1799, compendiato e per la prima volta pubblicato in Italia da Giuseppe Belloni antico militare italiano*, Milano 1832. Quest'ultima edizione si basa su quella francese e non su quella inglese come le precedenti. Giuseppe Belloni è lo pseudonimo del ben noto Giuseppe Compagnoni. Verrà indicato come *Viaggio al Capo Nord*.

17 Cfr. V. De Caprio, *Un genere letterario instabile*, cit., pp. 129-168.

18 Per l'influenza dell'ossianismo sulla rappresentazione del paesaggio in ambito europeo, cfr. il catalogo della mostra *Ossian*, Paris 1974. Non va tuttavia dimenticato che questo è solo un aspetto di una nuova sensibilità al paesaggio che si diffuse, sempre dall'Inghilterra, con la rivoluzione del gusto legata all'arte dei giardini di Lancelot «Capability» Brown e Humphrey Repton e con quella legata alle teorie del sublime dell'*Enquiry* di Edmund Burke.

19 V. Alfieri, *Vita*, a cura di G. Cattaneo, Milano 1992, p. 97. Della traduzione di Melchiorre Cesarotti dei poemetti attribuiti dal sedicente loro traduttore, James Macpherson, a Ossian, bardo del III secolo, due volumi uscirono a Padova già nel 1763 col titolo di *Poesie di Ossian figlio di Fingal, antico poeta celtico*. L'edizione definitiva dei poemi ossianici uscì nel 1773 (*Works of Ossian*). Sulla fortuna italiana di Ossian mediata da Cesarotti, cfr. S.M. Gilardino, *La scuola romantica: La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, Ravenna 1982. Per la fortuna in ambito europeo, cfr. la bibliografia in J. Macpherson, *Le poesie di Ossian*, a cura di A. Brilli, Milano 1983.

20 Sulle implicazioni che tali temi comportano, cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari 1991; in particolare pp. 411-18.

a scorgere dunque anche ciò che Ossian ne aveva detto. Ovvero, si tenderà a cogliere ciò che appartiene all'orizzonte di attesa di un immaginario preesistente, sedimentatosi anzi in lunghi processi storici a volte anche molto complessi²¹, ed ora nuovamente eccitato e "indirizzato" da Ossian.

Solo che Ossian parlava non del Nord, ma di un settore particolare e limitato del Nord; o, meglio, parlava di una realtà altra (e decisamente più meridionale) rispetto al settentrione scandinavo e russo. La diffusione del gusto ossianico ha avuto perciò due distinti effetti sulla percezione del paesaggio nordico.

Da un lato il gusto ossianico ha contribuito a rendere percepibile ed apprezzabile un paesaggio conforme al senso estetico del sublime naturale (e si pensi a Hugh Blair, critico innamorato di Ossian ed insieme eminente teorico del sublime²²). Questo gusto ha consentito di trasformare in elementi emozionalmente positivi tratti caratterizzanti l'ambiente nordico nell'immaginario preesistente, in una sorta di orizzonte d'attesa immaginativo, nel quale quei tratti però si erano stori-

camente sedimentati con valenze negative se non addirittura ripugnanti. Inoltre, almeno per gli italiani letterati, Ossian ha fornito un nuovo repertorio di immagini e di situazioni sentimentali per questa nuova percezione e per questo nuovo apprezzamento del paesaggio; e perciò stesso li ha resi letterariamente scrivibili. Se il nuovo gusto del paesaggio sarà determinato dall'arte inglese dei giardini, il fascino di una natura informe e selvaggia, grandiosa e terribile nel suo isolamento dall'uomo, sarà reso avvertibile solo in relazione al nuovo valore estetico del sublime, di cui l'ossianismo costituirà in Italia un veicolo formidabile. E questo consentirà anche l'emergere nelle relazioni di viaggio di un'attenzione al paesaggio informe, caotico e non antropizzato, che ancora nelle relazioni primo-settecentesche era molto scarsa, se non assente. Un tale paesaggio, infatti, era "non visibile" con la strumentazione intellettuale e con le predilezioni di gusto che allora un viaggiatore si trovava a possedere. Per indicare un esempio in un testo molto noto, basterà considerare il *Voyage d'Italie* di Montesquieu (che

visitò l'Italia fra il 1728 e il 1729) e la sua "non-visione" delle Alpi²³. E basterà pensare a come gli stessi luoghi di Montesquieu, almeno i monti del Tirolo, vengono visti nel suo viaggio verso l'Italia da un Goethe pur determinato a osservare «le cose anche con l'occhio del geologo e del paesista, [...] per tenere in freno la foga dell'immaginazione e del sentimento, e per conservare in tal modo una visione serena e indipendente dei luoghi»²⁴. Evidentemente nell'arco di un sessantennio è radicalmente mutata la percezione del paesaggio non antropizzato.

Da un altro lato, però, contemporaneamente (per quella connessione fra spazio reale e spazio immaginario nella percezione, cui abbiamo accennato) il gusto ossianico ha creato una forte distorsione percettiva rispetto al paesaggio dell'area scandinava e della Russia settentrionale. La ricezione di Ossian, come vediamo anche dal brano di Al-

fieri, comporta una inavvertita confusione fra l'ambiente naturale del mondo celtico cantato dal bardo scozzese e l'ambiente naturale nordico, che naturalmente è ben altra cosa da un punto di vista storico, culturale, climatico, geografico, paesaggistico, antropologico ecc. In altri termini, si finiva col viaggiare verso l'estremo Nord dell'Europa anche alla ricerca, per così dire del tutto fuori zona, del fascino dei luoghi celtici lanciati da Ossian, che naturalmente si sarebbe dovuti andar cercando più a Sud, appunto nell'area celtica, fra Francia, Irlanda e Scozia. E si finiva persino per non vedere quello che realmente quel paesaggio mostrava, per scorgervi invece quello che era marginale o non c'era in loco, ma era tuttavia centrale nei testi di Ossian. Così Madame de Staël, in viaggio da San Pietroburgo verso la Svezia, attraversa in settembre la Finlandia meridionale e vede un paesaggio per

21 Su questo sedimento, relativamente ai Lapponi, cfr. C. Wis Murena, *Il Settentrione e la Finlandia nelle antiche fonti*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana» n.s., XXXII, 1983, pp. 21-51. Fondamentali gli studi di L. de Anna, *Il viaggio boreale*, in *Columbeis*, V, Genova 1993, pp. 121-63 e ID. *La descrizione dei Lapponi nell'inedito «Giornale di viaggio in Lapponia» di Giuseppe Acerbi (1799)*, in «Il Polo», 1990, I, pp. 8-12; III/IV, pp. 10-13.

22 Cfr. H. Blair, *A critical dissertation on the poems of Ossian, the son of Fingal*, in *The poems of Ossian, translated by J. Macpherson*, Leipzig s.d.

23 Avvicinandosi al territorio della Repubblica di Venezia, Montesquieu annota: «Tutto il paese che abbiamo visto, dalla Storia fino alla Carniola, è piuttosto brutto e montuoso. Le valli sono strette, le montagne quasi tutte coperte di boschi. La Carniola è ancora più brutta, come del resto la contea di Gorizia: rocce più che montagne. [...] Contrade che la natura ha creato per essere orride». Ma non è questa particolare area geografica che non gli piace. Sulla via del ritorno attraverso il Tirolo l'impressione negativa si ripete: «Quando si lascia la bella Italia per entrare nel Tirolo, si rimane molto sorpresi: fino a Trento si vedono solo montagne; e così fino a Innsbruck, e così fino a Monaco. Eppure se ne fa di strada!». «Tutto il paese del Tirolo, che ho visto, da Trento fino a Innsbruck, mi è parso molto brutto. Abbiamo viaggiato sempre fra le montagne, da una parte e dall'altra»; «Quel che ne ho visto [del Tirolo] è, in generale, brutto: sono montagne quasi sempre coperte di neve, e quasi sempre del tutto sterili». Insomma il paesaggio alpino appare brutto perché in realtà è illeggibile: solo montagne, boschi, rocce e nevi in cui lo sguardo del viaggiatore si sperde, incapace di individuare particolarità e specificazioni che solo i segni della presenza umana riuscirebbero a far apparire; mentre quello smarrimento della vista non viene percepito esso stesso come segno. Le cose diventano visibili solo attraverso la marca che la presenza umana vi ha lasciato sopra. Insomma il paesaggio per essere colto nei suoi aspetti di bellezza deve essere antropizzato: «La strada da Padova fino a Verona è bellissima. Nei campi ogni 50 passi c'è un filare di alberi, una specie di aceri, ai quali la vite si marita, e che ricopre interamente. In mezzo, cereali e miglio, come saggina e granoturco. Intorno ai campi ci sono dei gelsi» (Montesquieu, *Viaggio in Italia*, a cura di G. Macchia e M. Colesanti, Bari 1995, pp. 3-4, 308-309 e 58. Ma cfr. anche a p. 75 la descrizione dell'Isola Bella sul Lago Maggiore). Ricordo però che proprio nel 1729, l'anno del viaggio di Montesquieu, uscì il poemetto sulle Alpi dello svizzero Albrecht von Haller, che, sebbene ancora consideri la natura non come un'entità indipendente, ma come oggetto di osservazioni naturalistiche, tuttavia si pone alla base della scoperta poetica e pittorica del paesaggio alpino.

24 «Intanto, nel fulgore del sole nascente le montagne opache rivestite di pini, e fra queste le rocce grigiastre, e nello sfondo le cime bianche di neve, che spiccavano nel profondo azzurro del cielo, tutto era un avvicinarsi di quadri deliziosi»; «Da Innsbruck in poi il paesaggio è sempre più pittoresco. Per vie molto comode si guadagna un vallone, che immette le sue acque nell'Inn ed offre agli occhi una varietà di scene infinita»; «Le alpi calcaree, che ho percorso finora, presentano un color grigio e forme irregolari ma originali e pittoresche, benché la roccia sia disposta in giacimenti e a strati. Ma poiché non mancano nemmeno gli strati ondulati e la roccia in generale è corrosa un modo ineguale, le sue pareti e le cime offrono gli aspetti più bizzarri» (W. Goethe, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, a cura di L. Rega, Milano 1991, pp. 10-11; 15. La frase citata nel testo è a pp. 122-23). Per menzionare anche in questo caso un testo coevo, considerato oggi un classico della letteratura alpina, ricordo del geologo svizzero H.B. de Saussure, *Voyage dans les Alpes*, Genève Paris 1779-96. Diversamente da Saussure che conferma il suo testo al modello della relazione di viaggio filosofico-scientifico, negli stessi anni William Beckford si esalta anche di fronte alle Alpi.

un verso mediato dal topos tradizionale dell'alterità dell'estremo Nord come limite estremo non solo geografico ma anche della vita, e per un altro verso mediato da fantasie di netta derivazione ossianica. «Lorsqu'on entre en Finlande, tout annonce qu'on a passé dans un autre pays, et qu'on a affaire à une autre race qu'à la race esclavonne. [...] L'aspect de la nature est très différent, en Finlande, de ce qu'il est en Russie»; s'incontrano grandi foreste, ma la vegetazione è uniforme e monotona, vi è poca vita, perché le piante cominciano a diminuire «depuis la latitude de la Finlande jusqu'au dernier degré de la terre animée». E, inevitabilmente, compare nel testo la contrapposizione del Nord e del Sud, ora rimpianto come dominio del sole: «À chaque instant je regrettais ces rayons du Midi, qui avaient pénétré jusque dans mon âme». Indubbiamente la Staël sarà capitata in qualche giornata di cattivo tempo. Ma sta di fatto che ha visto ed ha potuto scrivere solo quello che il suo immaginario le consentiva di vedere. E non a caso questa descrizione del paesaggio finlandese si chiude con una evocazione di motivi ossianici: «Les idées mythologiques des habitants du Nord leur représentent sans cesse des spectres et des fantômes; le jour est là tout aussi favorable aux apparitions que la nuit: quelque chose de pâle et de

nuageux semble appeler les morts à revenir sur la terre, à respirer l'air froid comme la tombe dont les vivants sont entourés. Dans ces contrées, les deux extrêmes se manifestent d'ordinaires plutôt que les degrés intermédiaires: ou l'on est uniquement occupé de conquérir sa vie sur la nature, ou les travaux de l'esprit deviennent très facilement mystiques, parce que l'homme tire tout de lui-même, et n'est rien inspiré par les objets extérieurs»²⁵. Insomma si coglie quello che Ossian (per quella dislocazione geografica che s'è detta e che identificava l'area celtica con tutto il settentrione) spingeva a cercare, e a vedere, in un indifferenziato Nord europeo come suo tratto distintivo e caratterizzante.

Nella relazione del viaggio al Capo Nord, verso il paesaggio Acerbi ha un atteggiamento molto variegato e comunque abbastanza difficile da racchiudere in una formula semplice.

Al fondo, e a tratti affiorante, c'è un atteggiamento tradizionale che, essendo radicato nella cultura classicistica, è abbastanza consueto nel Settecento, anche in ambito propriamente illuministico. Con questo atteggiamento, l'ambiente naturale viene percepito e può diventare oggetto di discorso non in se stesso, ma rapportandosi invece alla sfera dell'uomo e della società. La capaci-

tà significativa e il potere evocativo ed emozionale della realtà esterna appaiono connessi con elementi che riguardano la sfera dell'umano, non quella della natura: le speranze, la storia, il vivere civile; al limite, persino i destini ultimi, la visione escatologica dell'uomo («È una vista deserta e melanconica quando è riunita al pensiero della popolazione»)²⁶. Ma in sé l'ambiente naturale, secondo questo tipo di percezione, rischia ad ogni istante di diventare invisibile perché illeggibile e perché non passibile di significazione, oltre che incapace di sviluppare una funzione emotiva. Insomma esso non riesce in alcun modo a trasformarsi in paesaggio. Questa situazione è del tutto tradizionale. Più interessanti sono invece altri atteggiamenti di Acerbi che tendono a cogliere l'ambiente naturale in se stesso; ed i cui affioramenti nel testo diventano tanto più frequenti e rilevanti quanto più il viaggio relazionato si confronta con una natura deserta di uomini e non investita dal soffio della civilizzazione. Che è poi quanto avviene con sempre maggiore evidenza man mano che il viaggiatore che scrive la relazione si accosta alla meta del Capo Nord. Naturalmente questo atteggiamento riflette un dato storico ed oggettivo, dal momento che le aree lapponi attraversate nell'ultimo tratto del viaggio sono molto scarsamente popolate e prive di insediamenti stabili di rilievo. Ma questo at-

teggiamento riflette anche un dato eminentemente culturale: le aree attraversate appaiono sempre meno antropizzate in quanto il percorso di avvicinamento al Capo Nord viene pensato (o, meglio, viene ripensato nell'atto della scrittura della relazione) come un percorso di avvicinamento al confine estremo, che separa la civiltà occidentale dalla barbarie delle popolazioni nomadi. Anzi, nell'immaginario acerbiano, si tratta di un'area limite in cui l'umanità si annulla nella ferinità primitiva. Insomma il nomadismo dei Lapponi dell'estremo Nord europeo, che rende al viaggiatore più difficile incontrarli, è un dato oggettivo, che ovviamente esiste indipendentemente dal viaggiatore; ma è un dato che assume rilevanza testuale anche per il suo significato simbolico e culturale, da cui nasce l'insistenza sul tema (avente comunque una propria diffusione specifica nella cultura settentrionale) della quasi non-umanità dei Lapponi.

Ma l'avvertimento dell'autonomia dell'ambiente naturale non implica automaticamente che Acerbi colga ora la forza della natura come paesaggio. Nei confronti di questa realtà naturale considerata finalmente in se stessa, nella relazione acerbiana di viaggio sono individuabili in realtà due diversi tipi di attenzione.

Da un lato c'è l'attenzione alla natura intesa come un insieme di elementi separatamente conoscibili

25 Madame de Staël, *Dix années d'exil*, a cura di P. Gautier, Paris 1904, pp. 372-76.

26 G. Acerbi, *Viaggio in Lapponia*, cit., p. 81.

e classificabili, quasi che il transito territoriale produca una sorta di percorso in un vecchio museo di scienze naturali. Il viaggiatore, osservatore impassibile ed oggettivo del mondo esterno, lo va scomponendo ed analizzando nei suoi diversi elementi per catalogarli l'uno dopo l'altro e per riporre ciascuno di essi in quelle metaforiche singole vetrine che nella narrazione scandiscono questo percorso museale (mammiferi, uccelli, insetti, vegetali). Di questa attenzione classificatoria si sostanzia, nella relazione di viaggio, il rapporto fra viaggiatore ed ambiente esterno. Di essa si alimentano soprattutto le informazioni scientifiche che hanno tanta parte nei *Travels* e nel *Voyage*. La sua più coerente e rigorosa espressione formale si ha nei frequenti elenchi di animali e piante che inframmezzano le parti narrative della relazione. Questo atteggiamento verso l'ambiente esterno può essere indicato come attenzione naturalistica.

Da un altro lato c'è quella che possiamo indicare come attenzione paesaggistica; vale a dire l'attenzione alla natura come unità del paesaggio che, essendo colta da un ben definito punto di vista, coinvolge lo spettatore-viaggiatore e suscita in lui risonanze emotive. Questo secondo tipo di attenzione, che tende alla visione dell'insieme da un punto prospettico costituito dall'individualità del viaggiatore, generalmente nella relazione acerbiana s'inquadra entro strutture narrative di ascendenza razionalistica o neoclassica. Tuttavia esso in alcuni momenti rende percepibile e soprattutto descri-

vibile anche l'inclassificabile e il non razionalizzabile della natura. Vale a dire che rende percepibile e descrivibile proprio ciò che è più lontano dalla sfera intellettuale del viaggiatore e che il primo tipo di attenzione non avrebbe neppure potuto cogliere: l'informe, il caotico, l'orrido, l'immane. Per questa via risultano superati non solo gli ambiti di un rapporto scientifico e classificatorio con la natura, ma anche quelli di un rapporto razionalmente controllato, che possiamo genericamente indicare come di tipo neoclassico.

Di questi due tipi di attenzione, quella naturalistica nettamente predomina nei *Travels*. Quella paesaggistica, che aveva un ruolo non indifferente nel *Viaggio in Lapponia* manoscritto, diventa invece molto marginale nei *Travels* per poi riacquistare terreno nel *Voyage* e soprattutto nel *Viaggio al Capo Nord*.

In varie occasioni Acerbi non solo descrive (e questo già significa molto), ma mostra anche una certa sensibilità, per non dire proprio un'attrazione, verso l'informe, il selvaggio, l'inabitato, il terribile del paesaggio. Per esempio il Golfo di Botnia ghiacciato, che i viaggiatori attraversano in slitta per raggiungere la Finlandia dalla Svezia, appare nella descrizione come il dominio immane di un paesaggio spopolato di ogni essere vivente, percepibile solo come deserto totale e caos, luogo in cui risultano sospesi l'equilibrio della natura e le sue stesse leggi: le masse di ghiaccio accatastate le une sulle altre, sospese come nell'aria, la selvaggia confusione che domina nell'ambiente che circonda i viaggiatori,

la commistione caotica dell'elemento solido con quello liquido²⁷. E questo avviene persino nei *Travels* in cui, come abbiamo detto, l'attenzione naturalistica predomina nettamente su quella paesaggistica:

«At length we met with masses of ice heaped one upon the other, and some of them seeming as if they were suspended in the air, while others were reised in the form of pyramids. On the whole they exhibited a picture of the wildest and most savage confusion, that surprised the eye by the novelty of its appearance. It was an immense chaos of icy ruins, presented to view under every possible form, and embellished by superb stalactites of blue green colour»²⁸.

Acerbi percepisce questo paesaggio come un'immagine del caos: significativamente l'idea dell'ammassarsi torna, e quasi con le stesse parole, nella descrizione del panorama nord visto dal colle Aavasaxa, che viene esplicitamente assimilato, sulla scorta di Maupertuis, a un'immagine del Chaos²⁹. Tuttavia Acerbi non arriva ad agganciare questa immagine del caos a un'idea di natura diversa da quella contraddetta dal paesaggio. Permane in lui, infatti, l'idea tradizionale della natura come

realtà significante solo in rapporto all'umano, e come regno dell'ordine e dell'equilibrio stabile fra gli elementi; ordine ed equilibrio che sono fissi, definiti da leggi non mutevoli, e basati sulla distinzione e sulla separazione degli elementi. È significativo infatti che il deserto e lo sconvolgimento dei ghiacci nel Golfo di Botnia diventino per Acerbi leggibili in quanto "deserto della natura", assenza della natura. È un luogo di confusione terribile e affascinante, che è stato «abbandonato» dalla natura; vale a dire da un principio di ordinamento razionalizzabile e leggibile in chiave umana: «Those vast solitudes present a desert abandoned as it were by nature».

Insomma proprio un luogo sublime, in cui con maggiore forza la natura è vista mostrare il suo immane potere viene percepito non come luogo dominato dalle forze naturali, ma come luogo che è stato abbandonato dalla natura. Di conseguenza il caos che a tratti Acerbi vede reggere il paesaggio nordico può essere affidato alla scrittura attraverso la mediazione di un'idea, nettamente opposta, di natura come ordine e stabilità. E questo credo sia il limite principale che Acerbi incontra nel suo avvicinamento a una spiega-

27 Delle tavole dedicate dal compagno di viaggio di Acerbi, il colonnello Skjöldebrand, all'attraversamento dei ghiacci in slitta, quella intitolata *Glaces de la mer* sotto un cielo drammatico di nuvole, che occupa gran parte della scena, pone in primo piano l'affastellarsi dei ghiacci interrotti da profondi crepacci fra cui s'intravede il mare (meno drammaticamente tesa è la raffigurazione del paesaggio nella tavola intitolata *Depart de Grisselhamn*, anch'essa tuttavia dominata da un cielo tempestoso). Cfr. *Voyage Pittoresque au Cap Nord par A. F. Skjöldebrand Colonel au Service de S.M. le Roi de Suède et Chev. De l'Ordre de l'épée*. Ho utilizzato la copia conservata alla Biblioteca Braidense di Milano che è priva di data e di luogo di edizione. Comunque Stockholm 1801-1802. Ma la descrizione di Acerbi, con le sue implicazioni visionarie, evoca un immaginario che non trova riscontro nelle realistiche tavole di Skjöldebrand. Semmai esso è accostabile piuttosto a quello di un più tardo pittore-viaggiatore francese, François-Auguste Biard (1798-1882), che fra l'altro andò in Lapponia nel 1839. Cfr., anche se riferito a un'altra area nordica, il dipinto *Veduta del Mar Glaciale, caccia al tricheco di Groenlandia* del 1841 (*Années romantiques. La pittura Francese dal 1815 al 1850*, Milano 1996, tav. 124, p. 233. La tav. 125 riproduce il quadro *Il duca d'Orléans riceve ospitalità in un accampamento di lapponi, agosto 1795* commissionato nel 1840 a celebrazione del viaggio giapponese di Luigi Filippo d'Orléans che abbiamo già ricordato (vedi n. 12). Acerbi accenna al viaggio di Luigi Filippo d'Orléans sia nel *Viaggio in Lapponia*, sia, più ampiamente, nei *Travels* dove precisa che egli viaggiava in incognito come Müller (vol. II, p. 115).

28 *Travels*, cit., I, p. 184.

29 Vedi p. 23.

zione del fascino del sublime paesaggistico, che egli tuttavia nel testo rivela chiaramente di subire e che nella cultura tardo-settecentesca si raccordava a un'idea proteiforme di natura, mutevolezza impossibile da definire con un approccio tecnico-scientifico. Tuttavia, malgrado tale difficoltà di una concettualizzazione coerente, questa sensibilità al fascino del terribile nel paesaggio nordico è di grande importanza perché essa è la forma prima e più immediata in cui si manifesta appunto la ricerca settecentesca del sublime. Così nella descrizione del Golfo di Botnia, il fascino dell'orrore suscitato dalla forza immane della natura può svilupparsi in crescendo; fino al momento in cui, proprio alla fine della descrizione, sotto i ghiacci che si spezzano il viaggiatore intravede gli abissi marini sui quali la slitta sta correndo, in una confusione terribile fra solido e liquido, altezze e profondità: «Through the rents produced by these ruptures, you may see below the watery abyss»³⁰.

4. Panorami del Nord: pittoresco e sublime

Il passaggio dai manoscritti alla stampa comportò nel testo una riduzione dell'elemento descrittivo del paesaggio. Per questo, nella principale redazione anteriore alla stampa (*Viaggio in Lapponia*) l'attenzione paesaggistica, come s'è detto, ha un'importanza maggiore che nei successivi *Travels* a stampa. Essa si manifesta soprattutto in una serie di descrizioni dedicate prevalentemen-

³⁰ *Travels*, cit., I, p. 186.

te o a un ampio panorama visto per lo più da un luogo eminente, o a scorci particolari, «belle viste» colte soprattutto nel corso della navigazione fluviale, in cui naturalmente l'attenzione maggiore viene rivolta alle cascate. Sono punti di vista e oggetti che indicano già precise inclinazioni di gusto: delle tre principali categorie individuate dalla trattatistica settecentesca (bello, pittoresco e sublime) è verso le ultime due che Acerbi sembra sentire attrazione con maggior forza. Le descrizioni acerbiane a volte sono poco più che rapidissimi appunti di memoria, *flash* testuale di una descrizione ancora non arrivata alla piena verbalizzazione. Ma a volte esse hanno uno sviluppo non trascurabile, relativamente all'impianto schematico che ha tutto il testo. In questi casi il "senso" del paesaggio, vale a dire la sua impressione nella soggettività del viaggiatore, viene espresso aggregando la descrizione intorno ad alcune immagini che, sia pur genericamente (forse anche per quella difficoltà di una nuova concettualizzazione della natura cui s'è accennato), rinviano comunque alle categorie del pittoresco e dell'interessante, o del sublime. Si potrebbe invocare in questi casi la forza intrinseca nel paesaggio stesso, che lo imporrebbe nella sfera emozionale del viaggiatore. Purtroppo la questione non può porsi in questi termini; per il diario di Acerbi come in genere per i resoconti di viaggio (abbiamo portato qualche esempio relativo allo spettacolo naturale delle Alpi che solo la mente di chi le

attraversa può rendere percepibile — e descrivibile — oppure no). D'altra parte non possiamo spiegare col viaggio reale la relazione di viaggio, dal momento che conosciamo il primo solo attraverso ciò che se ne dice nella relazione. Sarebbe un procedimento, per così dire, tautologico.

Convieni allora vedere un po' da vicino una di queste descrizioni per cercare di cogliere la distanza fra visione diretta e scrittura della visione e per cercare di mettere in evidenza i nessi fra la percezione del paesaggio, affidata alla descrizione, e i codici che presiedono alla descrizione del paesaggio. Sotto la data del 18 giugno 1799 nel *Viaggio in Lapponia* Acerbi registra la salita sul colle Aavasaxa, che diventerà una celebre meta turistica della Lapponia meridionale, la cui descrizione egli aveva già letto nella *Relation du voyage [...] pour déterminer la figure de la terre* (1736-37) di Maupertuis³¹. Così Acerbi descrive il panorama:

«Da questa cima godesi di un orizzonte ampio e pittoresco. Verso il Sud il fiume di Torneo si perde fra monti e colline ed è fiancheggiato da vaste pianure e campagne; all'occidente il fiume Torneo discende in un

letto vasto e tranquillo e la chiesa ed il villaggio presentasi nell'opposta riva; il Nord è coronato di una quantità di monti, come Pellion ed Ossa sovrapposti gli uni e gli altri, ed all'oriente la montagna forma un dirupe scosceso e inaccessibile e precipitoso, domicilio de' falchi e de' augelli notturni, che al romor de' sassi precipitati dall'alto avevano abbandonato il loro nido e che turbavano il silenzio di queste valli solitarie colle loro lamentevoli sgrida. La riviera che forma da lunghi un lago limpido ed in cui gli opposti colli riflettono come in uno specchio la loro cerulea immagine, discende all'ingù serpeggiando tortuosa e formando qua e là delle isolette e dei seni terminando col cingere la montagna verso il Nord e gettandosi nel fiume Torneå verso l'occidente. Erano le 12 appunto di mezza notte che il sole toccava appena col lembo inferiore del suo disco la cima delle montagne lontane che formavano il nostro orizzonte»³².

La descrizione addensa una serie di elementi che sono fra i più evidenti ingredienti del sublime paesaggistico: il paesaggio osservato dall'alto, il dirupo, l'ambiente selvaggio, i suoni che rompono il silen-

³¹ Su Aavasaxa Maupertuis aveva posto uno dei punti di riferimento per le sue misurazioni geodetiche fatte nella regione di Tornio. Come meta turistica la collina di Aavasaxa fu frequentata soprattutto a partire dall'Ottocento, avvantaggiata dall'essere vicina alla via di comunicazione fornita dal fiume Tornio. I viaggiatori vi si recavano nel periodo del solstizio d'estate per osservarvi il sole di mezzanotte. Ne resta traccia sia nei diari di viaggio sia nelle numerose iscrizioni incise sulle rocce piatte che si trovano sulla sommità della collina. Cfr. P. Stenfors, *La visita di Giuseppe Acerbi e le iscrizioni rupestri della collina di Aavasaxa*, in *Giuseppe Acerbi tra classicismo e restaurazione*, a cura di L.G. de Anna, L. Lindgren, H. Peso, Turku 1997, pp. 197-211. Acerbi ha presente la relazione di Maupertuis anche nel racconto dell'episodio della salita su Aavasaxa in questa redazione: «Su questa [la cima di Aavasaxa] abbiamo trovato le tracce di fuoco ed un amasso di molti legni secchi ed infradati che io ho creduto ancor i resti de' segni e delle operazioni di Maupertuis, ma che alcuni mi han detto esser legni preparati per far fuoco ed avvertire l'invasione de' Russi da cui erano minacciati [...]». In seguito, come vedremo, egli sostituirà la descrizione di Maupertuis alla propria.

³² G. Acerbi, *Viaggio in Lapponia*, cit. p. 198.

zio³³. Ed è l'insieme di questi elementi che, secondo Acerbi, formerebbe il pittoresco del quadro d'assieme. Ma prima conviene osservare da vicino la strutturazione del brano descrittivo. La descrizione è sviluppata come seguendo lo scorrere dello sguardo a 360 gradi. Essa cioè viene calata entro un ordine strutturale che ha alla base un'imitazione del movimento dello sguardo che segue lo *skyline* del paesaggio reale; movimento che, in questo caso specifico, inizia dal Sud per procedere poi verso il lato destro dello spettatore fino a raggiungere l'Est passando per il Nord. Questa struttura, mimetica del movimento reale dello sguardo dello spettatore, impone alla descrizione un ordinamento che è invece di tipo narrativo: il colpo d'occhio sintetico di chi guarda il panorama, viene trasformato in una sequenza narrativa che contiene implicita anche la narrazione dello spostamento "reale" dello sguardo dello spettatore. Ma questa struttura organizzativa della descrizione, se a prima vista appare mimetica del reale, presenta però anche un carattere del tutto opposto. Essa infatti sembra imitare, ma non imita affatto il fluire dello sguardo e del movimento; bensì lo segmenta scomponendolo in una serie di "tagli" o vedute singole. Ognuno di questi "tagli" è inoltre separato nettamente da quelli contigui; è individuato da

un punto cardinale come da un titolo o da un'etichetta; al suo interno è assolutamente statico ed è composto addirittura da elementi omogenei fra loro. La descrizione della vista dal colle Aavasaxa si rivela così formata da quattro autonomi segmenti descrittivi, ognuno avente un proprio specifico contenuto. Questi segmenti, per la loro assoluta fissità e separatezza l'uno dall'altro, e persino per l'apposizione di un "titolo" a ciascuno (il punto cardinale che lo individua), appaiono come la trasposizione, in parole, di quattro vedute pittoriche prese dalla cima del colle. Attraverso tale tecnica descrittivo-narrativa lo spettatore del paesaggio si trasforma in osservatore, occhio che fissa separatamente, in sequenza, non un panorama d'assieme ma vedute singole, singole immagini statiche. Un po' come se Acerbi descrivesse sinteticamente quattro disegni, come delle fotografie scattate una per una, da uno stesso punto focale e ciascuna verso un punto cardinale. La risonanza emotiva del panorama, negata da questa tecnica della descrizione, resta affidata all'ordine in cui sono disposti i diversi quadri, addensandosi nell'ultimo della serie in cui si concentra la somma dei motivi preromantici e l'acme del sublime.

Ci troviamo dunque di fronte a un'operazione di transcodifica: quella che si presenta come una de-

scrizione si basa in realtà su codici propri della narrazione. Questi però, a loro volta, assorbono al loro interno codici che sono propri della rappresentazione figurativa del paesaggio. Tale complessa operazione di transcodifica trova un preciso riscontro e una base documentaria in un volume di tavole, nel *Voyage pittoresque* pubblicato dal compagno di viaggio di Acerbi, ricordato per il furto di alcuni disegni, il colonnello e pittore paesaggista svedese Anders Fredrik Skjöldebrand. In particolare la descrizione di Acerbi corrisponde appieno alle tavole XVIII (*Vue au Sud d'Avasaxa*), XIX (*Vue au Nord Est d'Avasaxa*) e XX (*Vue au Nord d'Avasaxa. Soleil de Minuit*) del *Voyage pittoresque* di Skjöldebrand³⁴. Nella tavola XVIII (panorama verso Sud) le acque del fiume Tornio si insinuano fra valli e pianure con alberi e coltivazioni creando isole e meandri. Sulla sinistra della tavola, al di là del fiume rispetto all'osservatore, sono disegnate le poche case del villaggio e bene in vista la chiesa cui accenna Acerbi nella descrizione della veduta Ovest. La tavola XVIII di Skjöldebrand, dunque, stando alla descrizione di Acerbi, dovrebbe inquadrare non il paesaggio verso Sud ma piuttosto quello verso Sud-Ovest; essa inoltre dovrebbe essere stata stampata in controparte perché la chiesa, che Acerbi dice essere dal lato Ovest del panorama, dovrebbe stare sulla destra e non sulla sinistra dell'incisione. La tavola XX (panorama verso Nord) raffigura l'accumularsi delle alte montagne descritto da Acerbi e

che già la relazione di Maupertuis aveva sottolineato.

Il raffronto fra queste tre tavole e la descrizione conferma quanto abbiamo detto circa il procedimento descrittivo usato da Acerbi; vale a dire la scomposizione della descrizione in singoli segmenti del tutto autonomi e statici nel loro conformarsi al modello delle tavole illustrate. Invece la perfetta corrispondenza fra il paesaggio descritto e quello disegnato sembrerebbe dovuta solo al fatto che Acerbi e Skjöldebrand hanno naturalmente visto le stesse cose nella loro salita sulla collina di Aavasaxa. Ma la tavola XIX (veduta verso Nord-Est) mette in evidenza come il rapporto fra le tavole di Skjöldebrand e il diario di Acerbi sia molto più stretto. In questo caso infatti la corrispondenza non è solo nel paesaggio ma anche nella situazione. La parte sinistra della tavola è occupata dal paesaggio fluviale, dove sono attentamente disegnati due piccoli agglomerati di case e il riflesso degli alberi che si specchiano nell'acqua del fiume (che è una costante delle tavole di Skjöldebrand, ma su cui insiste anche la descrizione acerbiana che stiamo considerando). Invece la parte destra della tavola è occupata dal dirupo scosceso ed inaccessibile di cui parla Acerbi. Sul ciglio dello strapiombo sono raffigurati tre uomini, uno seduto su un masso, uno appoggiato a un altro macigno per poter guardare in basso ed uno in piedi, anch'egli rivolto verso il dirupo, colto forse nell'atto di alzare un fucile per puntarlo. Sotto il gruppo

33 «All vastness produces the impression of sublimity. It is to be remarked, however, that space, extended in length, makes not so strong an impression as height or depth. Though a boundless plain be a grand object, yet a high mountain, to which we look up, or an awful precipice or tower whence we look down on the objects which lie below, is still more so. [...] Many objects appear sublime which have no relation to space at all. Such, for instance, is great loudness of sound» (cito il brano dalle *Lectures in rhetoric and belles lettres* di Blair dalla raccolta di testi *The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, a cura di A. Ashfield e P. de Bolla, Cambridge 1996, pp. 213-14). Blair ebbe notevole fortuna in Italia durante il primo Ottocento attraverso una traduzione del padre Soave (1743-1806), fecondo autore di testi scolastici, che venne più volte ristampata. Cfr., per esempio, *Istituzioni di retorica e belle lettere tratte dalle Lezioni di Ugo Blair dal padre Francesco Soave*, Venezia 1809; oppure l'edizione ampliata e arricchita di esempi da Giuseppe I. Montanari, Napoli 1852.

34 *Voyage Pittoresque au Cap Nord par A. F. Skjöldebrand*, cit.

degli uomini chiaramente si distinguono dei massi (alcuni di grandi dimensioni) che stanno precipitando ed alcuni uccelli, disegnati in nero su fondo chiaro o in chiaro su fondo scuro, che si librano in volo. Ma questa parte destra della tavola è appunto la resa, anche nei particolari (tranne naturalmente le impressioni uditive), dell'episodio descritto da Acerbi: «un dirupe scosceso e inaccessibile e precipitoso, domicilio de' falchi e de' augelli notturni, che al romor de' sassi precipitati dall'alto avevano abbandonato il loro nido e che turbavano il silenzio di queste valli solitarie colle loro lamentevoli sgrida». Insomma non solo il paesaggio ma anche la situazione sono in comune fra tavola di Skjöldebrand e descrizione di Acerbi.

Nella descrizione di questo panorama «ampio e pittoresco», l'essenza del pittoresco sembra consistere nella varietà del paesaggio e dei quadri che esso offre (*variety* ed *intricacy* sono appunto caratteristiche specifiche del *picturesque*): da quello antropizzato del fiume a Sud e a Ovest, che scorre dapprima fra «campagne» coltivate (visto che sono distinte dalle «pianure») e poi vicino al centro abitato; a quello selvaggio delle montagne a Nord ed a Est. Quest'ultimo segmento della descrizione acerbiana ne costituisce il fulcro di risonanza emotiva, insistendo su elementi propri del sublime e particolarmente cari all'immaginario preromantico: l'accavallarsi delle montagne, il dirupo scosceso e inaccessibile, i sassi che precipitano, le «valli solitarie», i falchi e gli uccelli notturni, le strida lamentevoli de-

gli uccelli. Ma questi tratti preromantici s'innestano in un'area che è ancora interna al gusto classicistico del paesaggio pittoresco. Basti pensare a come la descrizione delle montagne che si sovrappongono le une alle altre nella vista verso Nord si condensi in una similitudine desunta dalla mitologia classica. Si tratta infatti del mito dei Giganti che, per poter dare la scalata al Cielo, accatastarono il monte Pelio sull'Ossa, a sua volta appoggiato sull'Olimpo. L'affiorare del mito degli Aloadi che tentano di sovvertire l'ordine divino di Zeus è innescato probabilmente dal riferimento al Chaos presente nella descrizione di Maupertuis, che Acerbi aveva bene in mente quando scriveva questa pagina, come vedremo più avanti. Esso non aggiunge nulla all'efficacia visiva della descrizione del paesaggio, tuttavia consente che sulla scena di un panorama avvertito come primordiale si riverberi la capacità suggestiva sprigionata da una memoria classica legata a una fase primigenia del mito. Ma non è solo per questo che ritengo che gli elementi preromantici della descrizione si uniscono al gusto classicistico. Questo gusto si rivela anche nel fatto che la descrizione accoglie in sé un basilare principio di ordine strutturale e di simmetria: Acerbi descrive il panorama scomponendolo in quattro viste simmetriche, una per ciascun punto cardinale (le tre tavole di Skjöldebrand sono asimmetriche nel loro inquadrare anche punti cardinali intermedi). Inoltre Acerbi rende ognuno dei quattro quadri omogeneo al proprio interno (il fiume e i

campi nella vita Sud; il fiume e il villaggio nella vista Ovest; i monti nella vista Nord; il dirupo nella vista Est); mentre, per continuare il raffronto, Skjöldebrand sembra poco interessato all'omogeneità dei soggetti delle tavole e più all'unità del paesaggio e agli effetti pittoreschi (il dirupo, che Acerbi isola nella sua descrizione della vista Est, si mostra sospeso sulle colline e sul corso del fiume che occupano gran parte della tavola XIX; la tavola XVIII cerca di dare un quadro d'assieme più ampio). Tuttavia nell'isolamento del dirupo nella descrizione di Acerbi agisce anche la volontà di creare un effetto letterariamente pittoresco che dia il tono emotivo al panorama³⁵. E questo isolamento è tanto più significativo perché nel testo di Maupertuis la descrizione della vista in direzione Nord Est corrisponde perfettamente alla tavola di Skjöldebrand.

Insomma, l'informe naturale per poter essere tradotto in parole, reso descrivibile, deve essere filtrato attraverso un'esigenza di ordine e di simmetria di ascendenza neoclassica. Si potrebbe dire che il sublime per essere presente nel testo di Acerbi deve essere inglobato in una struttura che riflette invece i caratteri essenziali del bello come opposto al sublime. Si potrebbe anche dire, in altri termini, che i codici neoclassici della comunicazione sovrachiano e sconvolgono i contenuti esperienziali del viaggiatore e la disordinata varietà del paesaggio diventa descrivibile solo se riceve regola ed ordine. Per poter descrivere il Chaos Acerbi gli dà un ordinamento.

Solo che questo ordinamento non è l'ordine della natura ma quello della struttura in cui la descrizione viene calata. Tale struttura, giova ripeterlo, adatta l'eterogeneità caotica del paesaggio a un'esigenza ordinatrice attraverso la ripartizione del panorama in quattro quadri, ciascuno omogeneo al suo interno, e attraverso l'ordine dispositivo con cui i quattro quadri si susseguono nella descrizione a imitazione del movimento dello sguardo. Questo procedimento descrittivo è usato da Acerbi anche in altre situazioni; ma non può per questo essere considerato come un procedimento "naturale" nella descrizione di panorami. Per esempio Maupertuis descrive la vista dalla collina di Aavasaxa senza imitare lo scorrere dello sguardo ma saltando da un punto cardinale all'altro (Nord-Est, Sud, Est, Nord). La struttura ordinatrice in cui Acerbi cala la descrizione si pone anche come la trasposizione, sul piano della retorica della descrizione e sul piano del gusto neoclassico, di quell'idea tradizionale di natura come ordine ed equilibrio che abbiamo visto attiva nella relazione acerbiana.

Comunque questa struttura ordinata della descrizione, che riflette uno stretto rapporto con le incisioni di Skjöldebrand, fu abbandonata da Acerbi al momento di dare alla stampa la relazione di viaggio. La vista dal colle Aavasaxa nella redazione attestata dai *Travels* non conserva più l'ordinato andamento di quella del *Viaggio in Lapponia*: «The north side of the mountain consists in a frightful precipice of rocks, in

³⁵ È significativo che qui Acerbi usi il letterario «augelli», mentre normalmente nel *Viaggio in Lapponia* usa «uccelli».

which the hawks built their nests. At the foot of this rock runs the Tenglio, which winds round the Avasaxa before it discharges itself into the Tornea. From this mountain the prospect is very beautiful. Toward the south it is open and unbounded, and the river Tornea is seen to a vast extent. On the east, the eye traces the Tenglio as far as its course through sundry lakes. The view to the north extends to twelve or fifteen leagues, where it is interrupted by an assemblage of mountains heaped on one another, reminding the spectator of the representations that are made of chaos»³⁶. Questa nuova descrizione deriva in realtà dalla descrizione di Maupertuis, alla quale abbiamo accennato, che essa traduce quasi alla lettera e che il testo indica con un semplice rinvio bibliografico. Non sono in grado di capire le ragioni per cui Acerbi ha abbandonato il proprio testo per sostituirlo con quello di Maupertuis. Con l'inserimento di questa tessera di Maupertuis si crea una qualche confusione, rispetto al *Viaggio in Lapponia*, circa i quattro punti di vista: il dirupo che concludeva la descrizione nel manoscritto, apre ora la descrizione nel testo a stampa in cui viene spostato da Est a Nord (ma nel testo francese di Maupertuis, da cui la redazione inglese traduce, esso è posto a Nord-Est, come nella tavola XIX di Skjöldebrand). Se ne può ricavare un'ulteriore conferma di quelle esigenze di ordine che abbiamo visto alla base della descrizione del *Viaggio in Lapponia*: pur di creare una precisa distribuzione geografica del-

36 *Travels*, vol. I, pp. 361-62.

le quattro vedute, Acerbi avrebbe escluso i punti cardinali intermedi, per addensare tutto intorno ai soli quattro punti principali. Attraverso Maupertuis, inoltre, nella redazione inglese diventa esplicito quel riferimento alle rappresentazioni del Chaos che, come abbiamo detto, è il veicolo che ha introdotto nel testo della redazione manoscritta il riferimento alla lotta dei giganti contro il Cielo.

L'assorbimento nel testo di Acerbi della descrizione di Maupertuis viene enfatizzato nella redazione francese: «La description qu'il [Maupertuis] donne de la vue dont on jouit sur le sommet de la montagne, est si bien calquée d'après la vérité, que si je voulais revenir sur cet objet, je n'aurais qu'à la copier pour exprimer mes idées. [...] Son exactitude [...] m'a été si agréable, que j'ai cru devoir partager mon plaisir avec mon lecteur, en la lui offrant ici telle que je l'ai extraite de sa relation. [...] Le côté du Nord-Est est un précipice affreux de rochers, dans lesquels quelques faucons avaient fait leurs nids. C'est au pied de ce précipice que coule le Tenglio qui tourne d'Avasaxa, avant de se jeter dans le fleuve de Tornea. De cette montagne la vue est très-belle; nul objet ne l'arrête vers midi, et l'on découvre une vaste étendue du fleuve. Du côté de l'est elle poursuit le Tenglio jusque dans plusieurs lacs qu'il traverse; du côté du nord, la vue s'étend à douze ou quinze lieues, où elle est arrêtée par une multitude de montagnes entassées les unes sur les autres, comme on

représente le chaos, et parmi lesquelles il n'était pas facile d'aller trouver celle qu'on avait vue d'Avasaxa"»³⁷.

Una situazione descrittiva perfettamente corrispondente a quella di Aavasaxa nel *Viaggio in Lapponia* è presente, e sempre nella medesima redazione, anche sotto la data del 29 giugno. Oggetto della descrizione è ora il panorama dalla cima del monte Keimiötunturi:

«Da questa cima ebbimo una vista assai estesa, ed un colpo d'occhio direi quasi orribilmente pittoresco. Il levante ed occidente presentava una vista confusa di ondulazioni e colline che perdevansi e quasi univansi l'un l'altra, sicché appena scorgere si potesse il loro margine o dintorno. Dalla parte del nord presentasi come protagonista della scena la montagna *Pallas*, la di cui cima era confusa fra le nubi che erano dense verso il nord e che toglievano al nostro quadro la vista interessante del sole che non indorava che leggermente il lembo delle nubi. Al piè della montagna su cui eravamo avvi un picciolo lago che rifletteva nell'onda limpida e tranquilla una parte de' monti e cespugli opposti e che chiuso fra queste alture era inaccessibile a' raggi del sole che non avevano ancor intieramente disgelata la superficie dell'acqua. Sulla montagna di *Pallas* delle matasse di neve qua e là sparse, non sulla cima affatto ma verso la metà, interrompevan l'oscuro dell'ombra ed è da rimarcarsi che la neve rimane in questi monti dalla parte del meriggio. Dalla parte

del sud un quadro immenso presentasi limitato lontano da monti opposti che si perdono col cielo e sparso nel mezzo da una quantità di laghi innumerabile divisa da lingue di terra coperte d'arbusti, la maggior parte maremme e tutte incolte e selvaggie. È una vista deserta e melanconica quando è unita al pensiero della popolazione»³⁸.

La struttura in cui la descrizione è organizzata corrisponde puntualmente a quella usata da Acerbi per descrivere il panorama dal colle Aavasaxa. Il flusso descrittivo è suddiviso in quadri singoli e separati, contraddistinti dai punti cardinali; anche se in questo caso esso non è mimetico del movimento circolare dello sguardo (la vista verso Est è resa in contemporanea con quella verso Ovest, e poi si passa da quella Nord a quella Sud). Corrispondenza c'è anche nella parte conclusiva delle due descrizioni, dedicata agli specchi d'acqua ed al riflesso in essi del paesaggio. Nella seconda, semmai, mi sembrano maggiormente sottolineati i valori pittorici ed inoltre in essa l'operazione di transcodifica fra descrizione e disegno, che abbiamo già visto nella prima, ha lasciato una evidente traccia linguistica nel testo: «la scena», il «nostro quadro», «un quadro immenso». Ma ciò che più importa è che anche in questo caso la descrizione trova un puntuale riscontro nelle tavole del *Voyage pittoresque* di Skjöldebrand. La tavola XXVII, intitolata *Vue au Sud du Mont Käimiä Tunduri*, e la tavola XXVIII, intitolata *Vue au Nord du*

37 *Voyage*, vol. II, pp. 167-68.

38 *Viaggio in Lapponia*, cit., p. 211.

Käimiä Tunduri, offrono una rappresentazione che corrisponde anche nei particolari (le chiazze di neve sul monte Pallas, il lago ghiacciato che riflette gli arbusti ecc.) alla descrizione di Acerbi. In più, però, in questa descrizione si fa riferimento a quel «colpo d'occhio direi quasi orribilmente pittoresco» che sembra introdurre nel pittoresco, mediante quell'avverbio sorprendente che lo accompagna, un'articolazione più complessa dell'armonica varietà neoclassica; quasi una spruzzata di sublime.

Ma altrove, fuori da queste ordinate descrizioni, il sublime orrore del paesaggio viene colto nel suo fascino terribile, con una sensibilità chiaramente preromantica, e al di fuori di ogni volontà di sovrapporre al disordine della natura l'ordine dei codici della descrizione. E anche in questi casi il fascino dell'orrido naturale si presenta ad Acerbi come avente una connotazione pittorica: «La discesa delle alpi offre lo spettacolo il più attraente per l'orridezza del luogo e la gigantesca struttura de' sassi, de' monti e de' precipizi pei quali si discende. Questo oggetto solo può far valer la pena di questo viaggio per un pittore. Siamo discesi per un'apertura che le montagne formano tutta di pietre e sassi disposti in mille forme. Discende fra questi un torrente che a tratti nascondesi e che mormorava sotto nostri piedi senz'esser veduto, or balzava da un'apertura e nascondevasi in un'altra, ed or diviso cadeva in molte piciole cascate».

Una siffatta natura nordica, soprattutto quando maggiormente si

rivela nei suoi tratti «maestosi e superbi» cari al gusto del sublime, appare ad Acerbi sorgente di un fascino orrorifico che però è ineffabile. In questa asserita indicibilità del sublime paesaggistico sembra riflettersi non solo una componente dello stesso sublime ma anche un dato soggettivo, il fatto cioè che Acerbi avverte l'inadeguatezza della strumentazione intellettuale e linguistica di cui dispone. Ma questa non comunicabilità non è, come accennato, un elemento solo soggettivo; tanto è vero che per Acerbi essa non investe soltanto la scrittura. Il paesaggio sublime appare ad Acerbi non raffigurabile appieno proprio per la sua sublimità. Subito dopo aver concluso il racconto della discesa appena ricordata, Acerbi continua: «Finita questa gran discesa e tutto questo penoso passaggio di montagne sempre ignude, sassose ed apriche, quasi per un colpo di magia e d'incanto trovasi il viaggiatore in un'altra terra, in un altro mondo, in un altro clima diverso. Qual agradevol sorpresa per noi questo cangiamento di scena! Qual magica forza non ebbe sulle nostre forze esaurite da un viaggio sì lungo e sì violento il cangiamento improvviso di questa scena. Mi manca la lingua per descriverla; il contrasto fu grande. Ci trovammo ad un tratto sulle rive del fiume Alten in un bosco folto d'alberi annosi e giganteschi, nascosti fra l'erba al di sopra del ginocchio, fra alberi fioriti e fra una varietà la più ricca di piante, d'alberi e fiori». E poco prima aveva scritto: «Valicammo le più alte cime di queste alpi e passeggiamo più volte il

capo nelle nubi e i pie' nella neve. Passammo fra le altre una picciola cascata fra roccie, ove la neve ancor alta aveva pel calor formate delle grotte e de' volti profondi ed assai profondi. Passeggiammo in tutte

queste stanze e fu per noi la più meravigliosa sorpresa vederci trasportato in un palazzo di ghiaccio e di neve, ornato di stalactidi grondanti in mille forme, inesprimibili dall'arte e dal pennello»³⁹.

³⁹ *Ibidem*, pp. 230-31.

TYYNI TUULIO E L'ITALIA

Mia madre — Tyyni Tuulio — non credo ritenesse di avere avuto un ruolo importante nell'avvicinamento delle culture italiana e finlandese, ma di certo amava l'Italia. Come è possibile che la figlia del pastore di una remota parrocchia sepolta nei boschi della Finlandia sottraesse tanto tempo al lavoro a beneficio dell'Italia?

Nelle sue memorie¹ mia madre racconta che quando era ragazza vide in occasione di una visita un grosso libro illustrato: era la *Divina Commedia*. Fu attratta soprattutto dalle illustrazioni del *Paradiso*. A scuola non aveva problemi. Nel 1905, alla morte del padre, la famiglia, non ricca ma benestante, traslò a Helsinki, dove lei, che era la più giovane, il fratello e la sorella continuarono con successo gli studi. Al liceo femminile studiò il francese e l'inglese e iniziò l'apprendimento del tedesco. Tutti e tre i fratelli erano molto appassionati di musica e di letteratura. Quando incominciò a frequentare l'università, mia madre aveva già letto moltissimi libri anche di narrativa straniera. Oltre a perfezionare la conoscenza dell'inglese e del francese, intraprese lo studio dell'estetica e della filologia classica. Nella primavera del 1913 pensò di iniziare a studiare l'italiano con il

professor Oiva Tallgren, ma non le fu subito possibile. In compenso il professor Tallgren le scrisse una lettera di raccomandazione per l'Istituto Storico-linguistico, dove studiò con impegno dal 1913 al 1916. In seguito superò l'esame di ammissione allo studio dell'italiano, riportando il voto più alto in filologia romanza. Come riconoscimento per l'esito della prova il professor Tallgren le regalò la *Vita Nova*. In quello stesso periodo Dante le divenne ancor più familiare perché il professor Tallgren aveva per l'appunto verificato la traduzione della *Divina Commedia* e mia madre se ne procurò subi-



Tyyni Tuulio

¹ Lapsuuden maa, WSOY Porvoo 1966.

to una copia. Rimase affascianata — racconta — soprattutto dal *Purgatorio*. Diceva che in esso si respirava "un'atmosfera miracolosa". Contemporaneamente approfondì l'esegesi della *Vita Nova* nel circolo di lettura di Maila Talvio: Dante l'aveva completamente conquistata.

Completati i corsi del primo livello di italiano, iniziò quelli del secondo livello, continuando nello stesso tempo anche lo studio — allora assai impegnativo — delle altre discipline. Al ritorno da un soggiorno di quattro mesi a Parigi, avvenuto poco prima dello scoppio della prima guerra mondiale, frequentò il corso di italiano tenuto dal professor Tallgren sulla poesia siciliana. Uno degli autori trattati fu Giacomino Pugliese. Mia madre si dedicò all'analisi della poesia che iniziava con questi versi:

*Tuttora la dolce speranza
di voi donna mi conforta...*

Il "romanticismo" di questo componimento contagiò il professore e l'allieva. Ben presto lei si laureò e per loro due iniziò una "vita nuova".

Le nozze si celebrarono nel 1917, all'ombra della guerra, che si era propagata anche in Finlandia sotto forma di guerra civile, al termine della quale il paese divenne indipendente. Mia madre, che a quell'epoca portava ancora il cognome Tallgren — più tardi modificato nel finnico Tuulio — intraprese una intensa attività di traduzione di opere di letteratura, tra le quali anche quella della

Vita Nova, che — mi confidò una volta — non riusciva a capire come fosse stata capace di fare².

Negli anni Venti fu però la Spagna il paese più vicino agli interessi dei miei genitori. Mio padre fu nominato professore ordinario e cominciò a occuparsi sempre più di spagnolo e di arabo; mia madre lo seguì dedicandosi alla storia della letteratura spagnola e portoghese³. Il loro primo viaggio insieme fu ovviamente in Spagna. Ma a partire dagli anni Trenta — scrisse mia madre — la lingua e la cultura italiana divennero in Finlandia sempre più oggetto di attenzione. Erano i tempi di massimo splendore per l'Associazione Italo-Finlandese, cioè la Società Dante Alighieri che invitava attori, musicisti e compositori italiani a presentare le loro opere. Dell'intensa attività della Dante Alighieri di Helsinki mia madre ha scritto un resoconto completo.⁴ I miei genitori partecipavano quasi sempre alle riunioni. Nel 1931 intrapresero un viaggio di studio in Italia, da cui mia madre trasse un vivace libro di impressioni dal titolo *La città sul monte*⁵. Sulla copertina compare — non a caso — un'immagine di Assisi, città per lei importante, «tutta impregnata — scrive — di San Francesco», un luogo che è "una finestra aperta verso ciò che va al di là della comprensione umana». Amava i fiori e gli uccelli e in generale tutta la natura. In Italia si era occupata più del medioevo che del mondo classico, ignorando sia il fa-

² Dante, *Vita Nova*, traduzione di Tyyni Haapanen-Tallgren, WSOY Porvoo 1920.

³ Espanjan kirjallisuuden historia, lisänä katsaus Portugalin, Brasilian, Amerikan espanjankielisten maiden ja Katalonian kirjallisuuteen, WSOY Porvoo 1954 (Scritto nel 1924).

⁴ La Dante Alighieri di Helsinki, *Il Veltro*, rivista della civiltà italiana, Roma XIX (1975) 5-6.

⁵ Tuulia (Jeannette) Kaupunki vuorella, matkakirjeitä Italiasta, WSOY Porvoo 1931.

scismo che la guerra d'Abissinia. I miei genitori erano dei veri umanisti.

La seconda guerra mondiale colpì anche la nostra famiglia. Mia madre imputava alla guerra d'inverno del 1939-40 l'aggravarsi delle condizioni di salute di mio padre. In effetti fu fatale. Il giorno in cui morì scoppiò la guerra di continuazione nel 1941. Qualche mese dopo mio fratello perse la vita sul fronte sovietico.

La vita di mia madre in quegli anni fu durissima, anche per altre ragioni. Ma mio padre aveva avuto un presagio sul letto di morte: «Tyyni scoprirà qualcosa di nuovo e di buono». La sua predizione si avverò. Lasciammo la città e ci facemmo costruire una casa di legno in un bosco di abeti. Lì mia madre e io riprendemmo a vivere. Per lei iniziò una fase lunga e intensa di lavoro. In quella casa visse per decenni scrivendo e studiando ma anche scian-

do nei boschi, suonando il pianoforte o leggendo letteratura nelle brevi pause. In Italia tornò ancora due volte.

Oltre ai dieci libri già pubblicati ne scrisse altri venti, senza contare gli articoli, le recensioni, i racconti e le traduzioni. Le sue opere più importanti furono le antologie della letteratura italiana⁶ e di quella spagnola-portoghese⁷. In seguito si dedicò alle bibliografie, delle quali la più importante è certamente quella di Maila Talvio⁸. Per fortuna scrisse anche le sue memorie⁹. Nel 1960 l'Università di Helsinki le concesse la laurea *honoris causa* e nel 1985 lo stato le conferì il premio per il miglior traduttore. Morì nel 1991, all'età di novantotto anni.

Mia madre era una persona ottimista, modesta, cordiale, aveva grande passione per il proprio lavoro — e amava l'Italia e la civiltà italiana.

6 Italian kirjallisuuden Kultainen kirja, toimittanut Tyyni Tuulio, WSOY Porvoo 1945.
7 Espanjan ja Portugalin kirjallisuuden Kultainen kirja, toimittanut Tyyni Tuulio, WSOY Porvoo 1954.
8 Maila Talvion vuosikymmenet I, WSOY Porvoo 1963; Maila Talvion vuosikymmenet II, WSOY Porvoo 1965.
9 Nuoruuden maa, WSOY Porvoo 1967; Keskipäivän maa, WSOY Porvoo 1969; Ehtoota, WSOY Porvoo 1973.

Tyyni Tuulio † *

DANTE E LA LIRICA DI ALEKSIS KIVI

Quando il presidente della nostra Società Dante Alighieri mi ha domandato se potessi fare una conversazione in questa serata, mi pareva, dapprima, difficile di trovar un tema. «Non c'è niente di nuovo intorno al tema di 'Dante in Finlandia?'» mi ha domandato il signor Väänänen ricordando che, alcuni anni fa, ho parlato su quel tema. Ma mi pareva di no. Poi ho pensato che la risposta dovrebbe forse essere un sì. In verità il nome di Dante è menzionato varie volte in un libro pubblicato l'anno scorso, «Aleksis Kiven runomaailma» (*Il mondo poetico di Aleksis Kivi*), dal professor Lauri Viljanen. È vero che Lauri Viljanen non è il primo che abbia trovato una certa influenza di Dante sulla poesia di Aleksis Kivi. Almeno due eruditi, il biografo di Kivi, professor Tarkkainen, e anche J.V. Lehtonen, infaticabile studioso dell'opera di Kivi, ne hanno parlato. L'importanza del libro di Viljanen è soprattutto quella di aver di nuovo, e in un modo tutto moderno, messo in rilievo il grande valore dell'opera poetica di Aleksis Kivi. Non so se ci siano nel suo libro cose precisamente nuove quanto all'influenza di Dante. In ogni modo mi dà un impulso a domandare la vostra attenzione per un momento sul tema: Dante e la lirica di Aleksis Kivi.

Sanno tutti i finlandesi che Aleksis Kivi è la più grande gloria della letteratura finnica, una vetta raggiunta già al principio della vita letteraria della lingua finnica, come Dante lo fu in quella italiana. Un fatto molto conosciuto è anche che il nostro Kivi godé pochissimo o quasi niente della sua grande fama durante la sua povera vita. Una critica miope e di nessuna benevolenza quasi lo distrusse — coll'aiuto della povertà e di una debolezza di nervi. Aleksis Kivi non conobbe la fama, la fame sì, ed ecco una grande tragedia nella storia della nostra letteratura. Abbastanza poco dopo la sua morte la valutazione dell'opera di Kivi cambiò radicalmente, almeno in quanto alla sua prosa sana e ricca, piena di vita e di umorismo glorioso.

Ma la sua poesia è stata fino ad oggi molto meno famosa. «Sabbie d'oro non monetate», ecco una definizione del tempo data da uno dei pochi critici favorevoli, amico di Kivi, il dottor Kaarlo Bergbom. La causa di quella così scarsa stima è il fatto che il poeta stava quasi in opposizione contro i metri classici che, attraverso la poesia germanica, svedese e tedesca, penetrarono in quella finnica proprio nel tempo di Aleksis Kivi. Il più importante promotore di quella riforma, utile e fruttuosa senza dubbio, fu il professore e poeta

* Inedito del 1954, pubblicato per gentile concessione di Mauri Tuulio.

Ahlqvist-Oksanen, il più rigoroso critico di Kivi. Ancora oggi dei critici moderni che ammirano la prosa di Kivi trovano essere un gran peccato che un genio come lui abbia avuto per strumento una lingua poetica poco colta.

C'è voluto un lungo sviluppo dell'espressione poetica, la rivoluzione moderna contro i metri regolari per comprendere bene la poesia di Kivi, arcaica sì, ma di alto valore poetico. "Cresce il Kivi" (Kivi kasvaa), ha detto un recensore del libro di Viljanen, Kaarlo Marjanen.

Ma bisogna parlare dell'influenza dantesca sulla poesia di Kivi. Tarkiainen, Lehtonen e Viljanen l'hanno tutti trovata soprattutto in due poesie postume, "Kesäyö" (*Notte d'estate*), e "Immen unelma" (*Sogno di una vergine*). Io vorrei allargare un poco quell'influenza, vederne anche in certe metafore e forse in certi motivi poetici importanti e cari al nostro poeta.

C'è un motto di Aleksis Kivi diventato un'espressione pubblicitaria durante le nostre "settimane di letteratura" e quasi banalizzata: "leggi la migliore letteratura per allargare la sfera della tua immaginazione". Egli stesso l'ha fatto. Tarkiainen ha potuto fare un catalogo dei libri che il giovane Kivi ha posseduto o preso in prestito. Se veramente ha comprato le recenti versioni svedesi del Don Quijote, dei drammi di Shakespeare e della Divina Commedia di Dante, quel sacrificio economico è stato un ottimo investimento.

Qui non bisogna sottolineare la grande importanza che la lettura dei drammi di Shakespeare ha avuto

sulla drammatica e quella di Cervantes sul romanzo *I sette fratelli* di Kivi. Non è questione di una imitazione. Ma ecco proprio la vita misteriosa di un'opera d'arte, indipendente dall'autore e dalla sua epoca, di poter svegliare in un altro spirito, distante forse tanti e tanti secoli, senza parlar delle mille leghe, nuovi pensieri, nuova ispirazione, nuovi germi d'arte e di vita.

Così mi pare che il genio di Kivi abbia incontrato, in un campo spirituale, in un paese di nessuno e di tutti, anche quello di Dante Alighieri. Ha indovinato una certa parentela spirituale e ha avuto risonanza per certi slanci poetici del grande italiano. Alcune delle visioni dantesche sono diventate visioni di Kivi.

Quando si cercano somiglianze di famiglia in una persona, si vedono ordinariamente i tratti comuni con parenti che sono noti all'osservatore. Così anche i lettori e gli eruditi vedono in una opera d'arte l'influenza degli autori che conoscono meglio. Si sono trovati tratti di Stagnelius e di Ossian nell'opera poetica di Kivi. Viljanen ci aggiunge lo svedese Bellman, e Paavo Elo, nel suo studio sulla personalità di Kivi, Platone. Ma siccome io conosco un poco meglio l'opera di Dante che quella di Ossian o di Stagnelius, di Bellman e di Platone, vedo non poche cose che mi fanno pensare alla poesia dantesca.

Un fatto della biografia di Kivi merita forse d'esser messo in rilievo a questo proposito. Anch'egli ha perduto una giovanissima donna — una sorella di quattordici anni morta un giorno di maggio quando il fratello, un giovinetto di sedici, stava per

prepararsi alla prima comunione. Quei due erano i più giovani della famiglia, e la sorella era l'unica femmina. Pare possibile che l'unico scolaro e l'unica sorella fossero abbastanza vicini l'uno all'altra, e gli eruditi hanno pensato che l'immagine di quella sorella morta sia rimasta nell'anima del poeta e fosse il prototipo di tante donne giovani e anche delle moribonde nell'opera di Kivi. Si può tener in mente che anche la donna amata è nella poesia di Kivi piuttosto una donna dei sogni, una visione celeste ed in ogni modo rapidamente scomparsa. Tutto questo ravvicina il nostro poeta al grande fiorentino, fedele a Beatrice.

Non si sa quando il giovane Kivi abbia fatto conoscenza colla Divina Commedia. La vecchia traduzione svedese fatta da Nils Lovén è dell'anno 1856-57. Quell'ultimo è l'anno dell'esame di maturità di Kivi. In una delle prime poesie pubblicate, "Unelma" (*Sogno*), poesia che descrive la nostalgia e il ritorno alla spiaggia natale, sorge una visione di donna, "Impein eteheni väikky", donna dalla fronte come l'alba, "otsa niinkuin aamun koi". L'io poetico ammira "il mattino della fronte" ("Ihastelin otsan aamun") di quella donna che era come una visione celeste ("taivaan haamu") e che disparve quando il poeta si svegliò. Quel "mattino della fronte" mi ha subito portato alla mente "la mattutina stella" che tremolava sul viso della bella creatura angelica del Canto XII del Purgatorio.

La metafora del viso luminoso come l'alba ritorna molte volte nella poesia di Kivi. Così nel poema *Mies*

(Un uomo): "Mutta hänen otsaltansa aamu paistoi" (Ma il mattino risplendeva dal suo viso), così nel poema "Ruususolmu":

*Katsahtaa hän säteilevil silmil
avaruuteen sinikorkeuden,
otsa loistaa niinkuin pilven kiire
tämän kauniin aamun paistehes.*

"Guarda con occhi radiosi / all'alta sfera azzurra. / Splende la fronte come la cima della nuvola / nella limpidezza del bel mattino."

Pare che questo lume del viso nell'opera di Kivi appartenga non soltanto alle visioni angeliche che sono numerose, ma anche ai felici, ai puri di cuore e d'anima, a coloro che hanno trovato la pace e l'equilibrio mentale, dopo sofferenze e tempeste. Ecco il sogno di speranza (*toiveuni*) del povero poeta! Ma così splende anche la fronte — "ihanasti hymyvät huulens / ja otsansa kimmetää" — del Figliuolo dell'uomo rappresentato nel quadro d'altare della chiesa di Nurmijärvi, paese natale del poeta.

Numerose poesie di Kivi hanno per punto di partenza un sogno. Un motivo del sogno è l'errare, ché "la diritta via era smarrita." Così nella poesia "Eksynyt impi", *La donzella smarrita*, che non è un sogno ma una narrazione — una giovinetta bella e pura erra in una selva notturna, senza fine, e viene "al pie' d'un monte dirupato". Grotte nere la guardano come se volessero inghiottirla. Mostri spaventosi la circondano e ballano intorno a lei. La giovinetta, impaurita, guarda sempre in alto, ed ecco: tace la tempesta, fuggono i mostri, ed una luce radiosa circonda quella che sta al pie' del monte. E vede in visione lo

sposo celeste, i suoi occhi lucenti, il suo sorriso, e vede anche un bel paesaggio lontano. La visione sparisce, ma la vergine trova la via come guidata da uno spirito. Ma la visione era un presagio di morte: la giovinetta si ammala e si addormenta nel grembo della madre. La memoria della giovane sorella e reminiscenze dantesche hanno probabilmente ispirato la poesia. Ancora più "dantesca" è la poesia incompiuta "Pilvilaiva" (*Il battello di nuvole*). Il sognatore è il poeta stesso che ci racconta un sogno che non può dimenticare e che, quando ritorna nella sua mente, sempre gli arreca sentimenti strani. Il sogno era così: errava il poeta in un paese lontano, solo, per monti e valli oscure senza saper dove andava. Poi gli venne in mente il tempo passato nel paese natale ("kototanterilla") in compagnia di una carissima giovinetta.

(Se veramente ha sognato, come pare, credo che la giovinetta sia la sorellina morta. Ma poiché nel sogno tutto cambia facilmente, la giovane viene a rappresentare anche l'amata, "la gloriosa donna della sua mente" — soprattutto perché gli amori di Kivi erano piuttosto visioni idealistiche).

Una nostalgia come il rossore di una sera autunnale tra le rupi gli pesava sul cuore e egli volse il cammino verso la giovane. Il cammino era penoso, ma il pellegrino pensò al viso chiaro della donna che era come una apparizione celeste. Arrivato alla scala della sua casa il poeta vede la giovinetta che sta sola a cantare e far cader foglie dal suo grembo sul pavimento. Orna le finestre con fiori

di marasco e di sorbo ("tuomenkukkasilla tuoksuvil / oksil pihlajan ja engelmillä"), ma pare aver gran fretta. La casa era dolce e pacifica come in una sera di sabato, ma la melanconica donna, cantando sempre, si prepara ad una partenza. "Perché così inquieta, bella giovinetta", domanda il poeta. "Sono ritornato da paesi lontani e ti rivedo con grande gioia".

"È il momento della partenza", risponde la giovane, "ma prima di partire ho voluto ornare la tua camera ("lehditellä valkean lattian")". Il poeta si rattrista e domanda ancora perché la donna vuole lasciar il suo amato di prima e la sua camera.

Poi la Beatrice finnica vuole sapere perché la fronte del poeta, innanzi chiara e pura, è adesso cupa. Quello dichiara di aver errato in selve deserte, in cespugli di spine, ed essere rattristato dal canto doloroso del vento. Risponde la donna che il cielo vuole purezza, che la purezza è l'abitazione dell'amore. L'amore favorito dagli dèi quaggiù esige una mente pura come la neve nuova sul monte e forte come la stella polare. Domanda il poeta se la separazione sarà eterna, e la donna risponde che il rivedersi avrà luogo dopo mille e mille anni. A quell'epoca allora sorrisi ed abbracci... Che tempo vertiginosamente lungo, sospira il poeta, e chiede una separazione di un anno o due. Poi finisce la poesia e purtroppo non possiamo saper che cosa sarebbe stato "il battello di nuvole" e per che incantamento sarebbero stati presi il poeta e forse la donna-guida e portati in non so che cieli.

In un cielo tutto dantesco è por-

tata una giovane donna nella poesia postuma "Immen unelma" (Il sogno di una vergine). Ella stessa narra il suo viaggio. La sua guida è l'angelo della morte, figura piuttosto romantica che dantesca. Ascendono in un volo rapido, la vergine nelle braccia dell'angelo, e vedono la terra abbassarsi in una oscurità lontana, e così anche la stella della sera e la luna. Passano la via lattea, vedono mille soli. Di già volano angeli di qua e di là, un vento caldo e soave soffia incontro a loro e vengono ad una porta magnifica, porta del cielo e del giudizio. Nel momento decisivo uno sciame di dannati sorge dall'inferno per vedere se potranno portar via una nuova infelice. Ma viene il giudice, Signore del cielo e della terra, viene in un corteggio luminoso di angeli e di santi, e risuona di gioia tutta la sala celeste. La vergine impaurita sente un vivo desiderio di poter sempre contemplare quella luce, quella bellezza, ed aspetta con ansietà la decisione. È salvata, il suo nome si trova nel libro della vita, e i beati le danno il benvenuto nella loro schiera. Una porta lontana si apre e una luce chiarissima la circonda come in un "candido velo". Ma tutto questo è un sogno, e la giovanetta si sveglia.

Qui si può ricordare anche che una delle figure femminili più conosciute e belle nel romanzo "I Sette fratelli", Anna di Seunala, aveva la fama di aver spesso avuto visioni strane, durante le quali il suo spirito vagava o nelle dimore radiose dei beati o nella cupa valle dei dannati e raccontava prodigi.

Una allusione ai dannati è nella

poesia "Äiti ja lapsi" (Madre e fanciullo) dove l'urlo orrendo dei lupi è paragonato alle voci rabbiose dei dannati:

*Niinkuin kirouksen kaupungista
vimmattujen sieluin kirkuna,
niinpä kaikuu susilauman ääni,
parku, meteli ja ähellys.*

D'altronde mi pare che la dimora più cara nel regno dell'oltretomba per Aleksis Kivi è il Limbo. Perché questa predilezione? Si dice che il poeta nelle questioni di religione fosse piuttosto un agnostico, ma un agnostico umile e pieno di sensibilità verso i valori di poesia e di devozione della fede cristiana. Forse si sentiva più vicino a coloro che erano vissuti prima che si accendesse la stella di Betlemme. C'è forse anche un'altra ragione. Il paesaggio stesso del Limbo, il *prato di fresca verdura*, il *"loco aperto e luminoso ed alto"* aveva qualche somiglianza col caro paesaggio della sua infanzia, così come lo vedeva quando già se ne era allontanato. Il paesaggio si ripete nelle visioni. C'è una poesia delle più note e più belle, "Kaukametsä" (Bosco lontano), nella quale un fanciullo dal viso radioso si affretta giù da un colle e racconta alla madre di aver visto il cielo.

*Alas kalliolta lapsi riensi
äitins luokse riensi hän,
lausui loistavalla katsannolla:
Nähnyt olen taivaan maan.*

Ma dove, dove, domanda la madre:

*Mitä haastelet, mun pienoiseni,
mitä taivaan kaukamaast?
Missä näit sä autuaitten maailman?
Sano, kultaomenain.*

E il bimbo risponde di essere rimasto su un colle e di aver guardato verso nord-est dove era una landa

scismo che la guerra d'Abissinia. I miei genitori erano dei veri umanisti.

La seconda guerra mondiale colpì anche la nostra famiglia. Mia madre imputava alla guerra d'inverno del 1939-40 l'aggravarsi delle condizioni di salute di mio padre. In effetti gli fu fatale. Il giorno in cui morì scoppiò la guerra di continuazione nel 1941. Qualche mese dopo mio fratello perse la vita sul fronte sovietico.

La vita di mia madre in quegli anni fu durissima, anche per altre ragioni. Ma mio padre aveva avuto un presagio sul letto di morte: «Tyyni scoprirà qualcosa di nuovo e di buono». La sua predizione si avverò. Lasciammo la città e ci facemmo costruire una casa di legno in un bosco di abeti. Lì mia madre e io riprendemmo a vivere. Per lei iniziò una fase lunga e intensa di lavoro. In quella casa visse per decenni scrivendo e studiando ma anche scian-

do nei boschi, suonando il pianoforte o leggendo letteratura nelle brevi pause. In Italia tornò ancora due volte.

Oltre ai dieci libri già pubblicati ne scrisse altri venti, senza contare gli articoli, le recensioni, i racconti e le traduzioni. Le sue opere più importanti furono le antologie della letteratura italiana⁶ e di quella spagnola-portoghese⁷. In seguito si dedicò alle bibliografie, delle quali la più importante è certamente quella di Maila Talvio⁸. Per fortuna scrisse anche le sue memorie⁹. Nel 1960 l'Università di Helsinki le concesse la laurea *honoris causa* e nel 1985 lo stato le conferì il premio per il miglior traduttore. Morì nel 1991, all'età di novantotto anni.

Mia madre era una persona ottimista, modesta, cordiale, aveva grande passione per il proprio lavoro — e amava l'Italia e la civiltà italiana.

Tyyni Tuulio † *

DANTE E LA LIRICA DI ALEKSIS KIVI

Quando il presidente della nostra Società Dante Alighieri mi ha domandato se potessi fare una conversazione in questa serata, mi pareva, dapprima, difficile di trovar un tema. «Non c'è niente di nuovo intorno al tema di 'Dante in Finlandia'?» mi ha domandato il signor Väänänen ricordando che, alcuni anni fa, ho parlato su quel tema. Ma mi pareva di no. Poi ho pensato che la risposta dovrebbe forse essere un sì. In verità il nome di Dante è menzionato varie volte in un libro pubblicato l'anno scorso, "Aleksis Kiven runomaailma" (*Il mondo poetico di Aleksis Kivi*), dal professor Lauri Viljanen. È vero che Lauri Viljanen non è il primo che abbia trovato una certa influenza di Dante sulla poesia di Aleksis Kivi. Almeno due eruditi, il biografo di Kivi, professor Tarkkainen, e anche J.V. Lehtonen, infaticabile studioso dell'opera di Kivi, ne hanno parlato. L'importanza del libro di Viljanen è soprattutto quella di aver di nuovo, e in un modo tutto moderno, messo in rilievo il grande valore dell'opera poetica di Aleksis Kivi. Non so se ci siano nel suo libro cose precisamente nuove quanto all'influenza di Dante. In ogni modo mi dà un impulso a domandare la vostra attenzione per un momento sul tema: Dante e la lirica di Aleksis Kivi.

Sanno tutti i finlandesi che Aleksis Kivi è la più grande gloria della letteratura finnica, una vetta raggiunta già al principio della vita letteraria della lingua finnica, come Dante lo fu in quella italiana. Un fatto molto conosciuto è anche che il nostro Kivi godé pochissimo o quasi niente della sua grande fama durante la sua povera vita. Una critica miope e di nessuna benevolenza quasi lo distrusse — coll'aiuto della povertà e di una debolezza di nervi. Aleksis Kivi non conobbe la fama, la fame sì, ed ecco una grande tragedia nella storia della nostra letteratura. Abbastanza poco dopo la sua morte la valutazione dell'opera di Kivi cambiò radicalmente, almeno in quanto alla sua prosa sana e ricca, piena di vita e di umorismo glorioso.

Ma la sua poesia è stata fino ad oggi molto meno famosa. "Sabbie d'oro non monetate", ecco una definizione del tempo data da uno dei pochi critici favorevoli, amico di Kivi, il dottor Kaarlo Bergbom. La causa di quella così scarsa stima è il fatto che il poeta stava quasi in opposizione contro i metri classici che, attraverso la poesia germanica, svedese e tedesca, penetrarono in quella finnica proprio nel tempo di Aleksis Kivi. Il più importante promotore di quella riforma, utile e fruttuosa senza dubbio, fu il professore e poeta

6 Italian kirjallisuuden Kultainen kirja, toimittanut Tyyni Tuulio, WSOY Porvoo 1945.

7 Espanjan ja Portugalin kirjallisuuden Kultainen kirja, toimittanut Tyyni Tuulio, WSOY Porvoo 1954.

8 Maila Talvion vuosikymmenet I, WSOY Porvoo 1963; Maila Talvion vuosikymmenet II, WSOY Porvoo 1965.

9 Nuoruuden maa, WSOY Porvoo 1967; Keskipäivän maa, WSOY Porvoo 1969; Ehtoota, WSOY Porvoo 1973.

* Inedito del 1954, pubblicato per gentile concessione di Mauri Tuulio.

Ahlqvist-Oksanen, il più rigoroso critico di Kivi. Ancora oggi dei critici moderni che ammirano la prosa di Kivi trovano essere un gran peccato che un genio come lui abbia avuto per strumento una lingua poetica poco colta.

C'è voluto un lungo sviluppo dell'espressione poetica, la rivoluzione moderna contro i metri regolari per comprendere bene la poesia di Kivi, arcaica sì, ma di alto valore poetico. "Cresce il Kivi" (Kivi kasvaa), ha detto un recensore del libro di Viljanen, Kaarlo Marjanen.

Ma bisogna parlare dell'influenza dantesca sulla poesia di Kivi. Tarkiainen, Lehtonen e Viljanen l'hanno tutti trovata soprattutto in due poesie postume, "Kesäyö" (*Notte d'estate*), e "Immen unelma" (*Sogno di una vergine*). Io vorrei allargare un poco quell'influenza, vederne anche in certe metafore e forse in certi motivi poetici importanti e cari al nostro poeta.

C'è un motto di Aleksis Kivi diventato un'espressione pubblicitaria durante le nostre "settimane di letteratura" e quasi banalizzata: "leggi la migliore letteratura per allargare la sfera della tua immaginazione". Egli stesso l'ha fatto. Tarkiainen ha potuto fare un catalogo dei libri che il giovane Kivi ha posseduto o preso in prestito. Se veramente ha comprato le recenti versioni svedesi del Don Quijote, dei drammi di Shakespeare e della Divina Commedia di Dante, quel sacrificio economico è stato un ottimo investimento.

Qui non bisogna sottolineare la grande importanza che la lettura dei drammi di Shakespeare ha avuto

sulla drammatica e quella di Cervantes sul romanzo *I sette fratelli* di Kivi. Non è questione di una imitazione. Ma ecco proprio la vita misteriosa di un'opera d'arte, indipendente dall'autore e dalla sua epoca, di poter svegliare in un altro spirito, distante forse tanti e tanti secoli, senza parlar delle mille leghe, nuovi pensieri, nuova ispirazione, nuovi germi d'arte e di vita.

Così mi pare che il genio di Kivi abbia incontrato, in un campo spirituale, in un paese di nessuno e di tutti, anche quello di Dante Alighieri. Ha indovinato una certa parentela spirituale e ha avuto risonanza per certi slanci poetici del grande italiano. Alcune delle visioni dantesche sono diventate visioni di Kivi.

Quando si cercano somiglianze di famiglia in una persona, si vedono ordinariamente i tratti comuni con parenti che sono noti all'osservatore. Così anche i lettori e gli eruditi vedono in una opera d'arte l'influenza degli autori che conoscono meglio. Si sono trovati tratti di Stagnelius e di Ossian nell'opera poetica di Kivi. Viljanen ci aggiunge lo svedese Bellman, e Paavo Elo, nel suo studio sulla personalità di Kivi, Platone. Ma siccome io conosco un poco meglio l'opera di Dante che quella di Ossian o di Stagnelius, di Bellman e di Platone, vedo non poche cose che mi fanno pensare alla poesia dantesca.

Un fatto della biografia di Kivi merita forse d'esser messo in rilievo a questo proposito. Anch'egli ha perduto una giovanissima donna — una sorella di quattordici anni morta un giorno di maggio quando il fratello, un giovinetto di sedici, stava per

prepararsi alla prima comunione. Quei due erano i più giovani della famiglia, e la sorella era l'unica femmina. Pare possibile che l'unico scolaro e l'unica sorella fossero abbastanza vicini l'uno all'altra, e gli eruditi hanno pensato che l'immagine di quella sorella morta sia rimasta nell'anima del poeta e fosse il prototipo di tante donne giovani e anche delle moribonde nell'opera di Kivi. Si può tener in mente che anche la donna amata è nella poesia di Kivi piuttosto una donna dei sogni, una visione celeste ed in ogni modo rapidamente scomparsa. Tutto questo ravvicina il nostro poeta al grande fiorentino, fedele a Beatrice.

Non si sa quando il giovane Kivi abbia fatto conoscenza colla Divina Commedia. La vecchia traduzione svedese fatta da Nils Lovén è dell'anno 1856-57. Quell'ultimo è l'anno dell'esame di maturità di Kivi. In una delle prime poesie pubblicate, "Unelma" (*Sogno*), poesia che descrive la nostalgia e il ritorno alla spiaggia natale, sorge una visione di donna, "Impein eteheni väikkyi", donna dalla fronte come l'alba, "otsa niinkuin aamun koi". L'io poetico ammira "il mattino della fronte" ("Ihastelin otsan aamun") di quella donna che era come una visione celeste ("taivaan haamu") e che disparve quando il poeta si svegliò. Quel "mattino della fronte" mi ha subito portato alla mente "la mattutina stella" che tremolava sul viso della bella creatura angelica del Canto XII del Purgatorio.

La metafora del viso luminoso come l'alba ritorna molte volte nella poesia di Kivi. Così nel poema *Mies*

(Un uomo): "Mutta hänen otsaltansa aamu paistoi" (Ma il mattino risplendeva dal suo viso), così nel poema "Ruususolmu":

*Katsahtaa hän säteilevil silmil
avaruuteen sinikorkeuden,
otsa loistaa niinkuin pilven kiire
tämän kauniin aamun paistehes.*

"Guarda con occhi radiosi / all'alta sfera azzurra. / Splende la fronte come la cima della nuvola / nella limpidezza del bel mattino."

Pare che questo lume del viso nell'opera di Kivi appartenga non soltanto alle visioni angeliche che sono numerose, ma anche ai felici, ai puri di cuore e d'anima, a coloro che hanno trovato la pace e l'equilibrio mentale, dopo sofferenze e tempeste. Ecco il sogno di speranza (*toiveuni*) del povero poeta! Ma così splende anche la fronte — "ihanasti hymyvät huulens / ja otsansa kimmentää" — del Figliuolo dell'uomo rappresentato nel quadro d'altare della chiesa di Nurmijärvi, paese natale del poeta.

Numerose poesie di Kivi hanno per punto di partenza un sogno. Un motivo del sogno è l'errare, ché "la diritta via era smarrita." Così nella poesia "Eksynyt impi", *La donzella smarrita*, che non è un sogno ma una narrazione — una giovinetta bella e pura erra in una selva notturna, senza fine, e viene "al pie' d'un monte dirupato". Grotte nere la guardano come se volessero inghiottirla. Mostri spaventosi la circondano e ballano intorno a lei. La giovinetta, impaurita, guarda sempre in alto, ed ecco: tace la tempesta, fuggono i mostri, ed una luce radiosa circonda quella che sta al pie' del monte. E vede in visione lo

sposo celeste, i suoi occhi lucenti, il suo sorriso, e vede anche un bel paesaggio lontano. La visione sparisce, ma la vergine trova la via come guidata da uno spirito. Ma la visione era un presagio di morte: la giovinetta si ammala e si addormenta nel grembo della madre. La memoria della giovane sorella e reminiscenze dantesche hanno probabilmente ispirato la poesia. Ancora più "dantesca" è la poesia incompiuta "Pilvilaiva" (*Il battello di nuvole*). Il sognatore è il poeta stesso che ci racconta un sogno che non può dimenticare e che, quando ritorna nella sua mente, sempre gli arreca sentimenti strani. Il sogno era così: errava il poeta in un paese lontano, solo, per monti e valli oscure senza saper dove andava. Poi gli venne in mente il tempo passato nel paese natale ("kototanterilla") in compagnia di una carissima giovinetta.

(Se veramente ha sognato, come pare, credo che la giovinetta sia la sorellina morta. Ma poiché nel sogno tutto cambia facilmente, la giovane viene a rappresentare anche l'amata, "la gloriosa donna della sua mente" — soprattutto perché gli amori di Kivi erano piuttosto visioni idealistiche).

Una nostalgia come il rossore di una sera autunnale tra le rupi gli pesava sul cuore e egli volse il cammino verso la giovane. Il cammino era penoso, ma il pellegrino pensò al viso chiaro della donna che era come una apparizione celeste. Arrivato alla scala della sua casa il poeta vede la giovinetta che sta sola a cantare e far cader foglie dal suo grembo sul pavimento. Orna le finestre con fiori

di marasco e di sorbo ("tuomenkukkasilla tuoksuvil / oksil pihlajan ja engelmilla"), ma pare aver gran fretta. La casa era dolce e pacifica come in una sera di sabato, ma la melanconica donna, cantando sempre, si prepara ad una partenza. "Perché così inquieta, bella giovinetta", domanda il poeta. "Sono ritornato da paesi lontani e ti rivedo con grande gioia".

"È il momento della partenza", risponde la giovane, "ma prima di partire ho voluto ornare la tua camera ("lehditellä valkeen lattian)". Il poeta si rattrista e domanda ancora perché la donna vuole lasciar il suo amato di prima e la sua camera.

Poi la Beatrice finnica vuole sapere perché la fronte del poeta, innanzi chiara e pura, è adesso cupa. Quello dichiara di aver errato in selve deserte, in cespugli di spine, ed essere rattristato dal canto doloroso del vento. Risponde la donna che il cielo vuole purezza, che la purezza è l'abitazione dell'amore. L'amore favorito dagli dèi quaggiù esige una mente pura come la neve nuova sul monte e forte come la stella polare. Domanda il poeta se la separazione sarà eterna, e la donna risponde che il rivedersi avrà luogo dopo mille e mille anni. A quell'epoca allora sorrisi ed abbracci... Che tempo vertiginosamente lungo, sospira il poeta, e chiede una separazione di un anno o due. Poi finisce la poesia e purtroppo non possiamo saper che cosa sarebbe stato "il battello di nuvole" e per che incantamento sarebbero stati presi il poeta e forse la donna-guida e portati in non so che cieli.

In un cielo tutto dantesco è por-

tata una giovane donna nella poesia postuma "Immen unelma" (Il sogno di una vergine). Ella stessa narra il suo viaggio. La sua guida è l'angelo della morte, figura piuttosto romantica che dantesca. Ascendono in un volo rapido, la vergine nelle braccia dell'angelo, e vedono la terra abbassarsi in una oscurità lontana, e così anche la stella della sera e la luna. Passano la via lattea, vedono mille soli. Di già volano angeli di qua e di là, un vento caldo e soave soffia incontro a loro e vengono ad una porta magnifica, porta del cielo e del giudizio. Nel momento decisivo uno sciame di dannati sorge dall'inferno per vedere se potranno portar via una nuova infelice. Ma viene il giudice, Signore del cielo e della terra, viene in un corteggio luminoso di angeli e di santi, e risuona di gioia tutta la sala celeste. La vergine impaurita sente un vivo desiderio di poter sempre contemplare quella luce, quella bellezza, ed aspetta con ansietà la decisione. È salvata, il suo nome si trova nel libro della vita, e i beati le danno il benvenuto nella loro schiera. Una porta lontana si apre e una luce chiarissima la circonda come in un "candido velo". Ma tutto questo è un sogno, e la giovanetta si sveglia.

Qui si può ricordare anche che una delle figure femminili più conosciute e belle nel romanzo "I Sette fratelli", Anna di Seunala, aveva la fama di aver spesso avuto visioni strane, durante le quali il suo spirito vagava o nelle dimore radiose dei beati o nella cupa valle dei dannati e raccontava prodigi.

Una allusione ai dannati è nella

poesia "Äiti ja lapsi" (Madre e fanciullo) dove l'urlo orrendo dei lupi è paragonato alle voci rabbiose dei dannati:

*Niinkuin kirouksen kaupungista
vimmattujen sieluin kirkuna,
niinpä kaikuu susilauman ääni,
parku, meteli ja ähelllys.*

D'altronde mi pare che la dimora più cara nel regno dell'oltretomba per Aleksis Kivi è il Limbo. Perché questa predilezione? Si dice che il poeta nelle questioni di religione fosse piuttosto un agnostico, ma un agnostico umile e pieno di sensibilità verso i valori di poesia e di devozione della fede cristiana. Forse si sentiva più vicino a coloro che erano vissuti prima che si accendesse la stella di Betlemme. C'è forse anche un'altra ragione. Il paesaggio stesso del Limbo, il *prato di fresca verdura*, il *"loco aperto e luminoso ed alto"* aveva qualche somiglianza col caro paesaggio della sua infanzia, così come lo vedeva quando già se ne era allontanato. Il paesaggio si ripete nelle visioni. C'è una poesia delle più note e più belle, "Kaukametsä" (Bosco lontano), nella quale un fanciullo dal viso radioso si affretta giù da un colle e racconta alla madre di aver visto il cielo.

*Alas kalliolta lapsi riensi
äitins luokse riensi hän,
lausui loistavalla katsannolla:
Nähnyt olen taivaan maan.*

Ma dove, dove, domanda la madre:

*Mitä haastelet, mun pienoiseni,
mitä taivaan kaukamaast?
Missä näit sä autuaitten maailman?
Sano, kultaomenain.*

E il bimbo risponde di essere rimasto su un colle e di aver guardato verso nord-est dove era una landa

azzurrognola, una pineta lontana. Là, sulle cime degli alberi, ha veduto una altura soleggiata alla quale conduce un cammino dorato...

*Puitten kärjill' näin mä kunnaan kauniin,
armas päivä paistoi siell',
ylös kunnaan kiirehelle juoksi
kultasannoitettu tie.*

Vedendo questo il bimbo non ha potuto che piangere: ha veduto il cielo, regno dei beati.

Credo che quella visione di bimbo — forse Aleksis Kivi stesso — sia di quelle che chiunque di noi ha veduto e può vedere contemplando la bellezza dell'orizzonte delle nuvole, in certi chiarori, di mattino o di sera. Il bimbo ha veduto il regno dei beati: il poeta adulto nella bellissima poesia "Kesäyö" (Notte d'estate) ha una visione del Limbo collocato sopra il paesaggio amato. La poesia comincia con una descrizione della notte serena senza nuvole, senza luna. Cammina il poeta in un verde prato e si ferma sotto una grande betulla, l'unica che cresce sul prato. Il silenzio è profondo. Poi sopravviene un sussurro dolce dalla cima fresca della betulla, forse la voce d'un angelo. Il poeta ascolta la voce misteriosa, poi alza gli occhi e vede una strana visione di paesaggio lontano. Vede — anche adesso sopra la landa e il colle, nel lontano orizzonte, — una specie di *loco aperto e luminoso e alto*,

*kallioinen tanner, himmeä ja hieno.
Etähällä taivaan rannalla se väikkylä,
pyhä tieno myhäellen salaisesti.*

Vede monti azzurri, fiori di Paradiso che luccicano con raggi d'oro nel crepuscolo della notte. Ma chi dimora in quel paese meraviglioso? Vede

il poeta figure belle come dèi, col viso quieto e chiaro. Contemplano una grande stella scintillante, "ilo uneksuva heidän kasvoillansa."

La voce che sussurra dall'albero risponde alla domanda silenziosa del poeta. Spiega che è quella la dimora di coloro che sono stati puri di cuore e di vita, ma che sono morti prima dell'accendersi della stella di Betlemme. Ecco qui una differenza essenziale tra il Limbo di Kivi e quello dantesco: Kivi stesso accende la stella della speranza per gli abitanti di quel luogo che pare ben vicino alla dimora della beatitudine. Devono aspettare il gran giorno, quando uno squillo di tromba li inviterà alla patria. Il tempo non pare lungo, aspettando di rivedere il sacro prato natale ("kodon pyhä vainio"). Il sogno scompare allo spuntare del sole.

A Viljanen pare un peccato che Kivi non abbia potuto fondere insieme il prestito dantesco e la sua propria visione poetica. Kaarlo Marjanen, recensore del libro di Viljanen, invece sostiene che meglio sarebbe dimenticare Dante e pensare solo alla poesia originale di Kivi, poesia bellissima secondo lui. Sì, bisogna dimenticare Dante in qualità di modello, di fonte d'imitazione e di reminiscenze letterarie. Ma non occorre dimenticarlo come fonte d'ispirazione, d'impulsi vivi. Lo sviluppo dato da Kivi al Limbo dantesco è una prova dell'originalità della sua visione.

Qualche elemento del Limbo raserenato contiene anche la strana poesia *Lintukoto*, descrizione dell'isola dei fortunati dove vive il "kerikansa", popolo immortale di pigmei eternamente giovani ed innocenti.

La traccia dantesca — ma insieme una cosa così profondamente finnica — è quel dolce desiderio, una specie di nostalgia che non è noia e non cagiona pena, che s'impossessa a volte di quel popolo innocente e fortunato.

Qui mi sono trattenuta soltanto sulla lirica di Kivi e purtroppo non ho avuto il tempo di approfondire il soggetto che mi è apparso più affascinante ogni giorno. Credo — naturalmente senza poterlo provare — che se tutta l'opera di Kivi, anche la prosa, fosse confrontata colla Divina Commedia, si potrebbe vedere un'influenza maggiore di quella vista fino ad oggi. L'opera di Kivi è stata studiata assiduamente durante il nostro novecento finnico, ma mi pare che i critici siano stati abbastanza riservati quanto all'influenza di Dante. Forse la trovano troppo lontana, troppo ricercata. Come già ho detto, il dottor Elo, in uno studio recente, vuole trovar una influenza di Platone, che non viene menzionato nel catalogo dei libri letti da Kivi. Mi pare che almeno una gran parte delle analogie indicate da lui potrebbe essere spiegata mediante la Commedia, come per esempio la

mistica dei numeri. È da notare che il trionfo del realismo fu il trionfo di Kivi, che il critico severo di allora, Ahlqvist-Oksanen, qualificò di una rudezza insopportabile. È naturale che prima di tutto si siano identificati come modelli del suo realismo Shakespeare e Cervantes, che lo liberarono dal convenzionalismo della generazione di Runeberg e di Topelius, e l'incoraggiarono a creare capolavori di realismo. Di Dante, Kivi non sceglie il realismo, non la città dei dannati, salvo qualche allusione, ma la alta fantasia cosmica, la luce e la bellezza delle regioni oltretombali.

Il realismo glorioso di Kivi ha indubitabilmente messo in ombra il suo romanticismo o surrealismo. Viljanen, riabilitatore della lirica di Kivi, lo qualifica col titolo di poeta del paese natale. Sì, questo è vero. Ma sopra il paesaggio del fanciullo Aleksis Kivi, sulle cime degli alberi, si apre quell'altro paesaggio, il paese vertiginoso della purezza, della bellezza, della santità. In quel paese, importantissimo anche per la poesia di Kivi, la sua guida è Dante Alighieri.

Giovanni Targioni-Tozzetti*

I PRIMI TRADUTTORI ITALIANI DEL "KALEVALA"

A cura di Fabrizio Mirabella

Nell'estate del 1872, il prof. dottor Antonio Lami¹, insigne grecista, traduttore e illustratore de' *Canti di Tirteo*, pubblicava in Livorno, pe' tipi di F. Vigo, un libriccino di ventiquattro pagine, così intitolato: *Dal Kalevala. Frammenti degli Hää runot, o canti nuziali* — Prima versione italiana. In un breve preambolo il Lami — ch'io ebbi venerato maestro di latino e di greco — dà conto del Poema nazionale de' Finni, degli studi che vi furono fatti in Europa, dal dottor Lönnrot al Léouzon Le Duc, e nota dottamente come il meraviglioso Kalevala risenta, al pari delle epopee indiane e delle rapsodie omeriche, dell'opera di più cantori appartenenti a tempi ed a luoghi diversi. Antonio Lami è dunque, ch'io mi sappia, il primo traduttore italiano in prosa del Kalevala, o meglio: de'

canti nuziali della Vergine di Pohjola.

Il primo traduttore italiano in versi, fu mio padre, prof. dottor Ottaviano Targioni-Tozzetti, critico e illustratore dei classici nostri, che con Giosuè Carducci, Giuseppe Chiarini e G.T. Gargani formò la famosa schiera degli *Amici pedanti*, il quale, nel dar conto della pubblicazione del suo collega ed amico Antonio Lami sul giornale letterario *Il Mare*, ch'egli dirigeva in Livorno (Anno I — nn. 11 e 12 — 11 e 15 agosto 1872)², dopo aver raccontato minutamente il soggetto del Kalevala, offriva ai lettori una sua versione dal Runo XXXVI — *La morte di Kullervo* — in 52 endecasillabi sciolti, ch'egli compose sopra una versione letterale favoritagli dal chiarissimo ellenista Padre Camarda³.

* Questo breve articolo, inedito in italiano, fu inviato dal suo autore a Emil N. Setälä, che ne pubblicò, in occasione dei 75 anni dalla pubblicazione del primo *Kalevala*, una traduzione finlandese: «Kalevalan ensimmäiset italialaiset kääntäjät», *Valvoja*, 1910, p. 199-201.

1 Nato a Terricciola (Pisa) nel 1827, m. nel 1889: «merita un ricordo anche perché fu forse il primo in Italia a dare qualche saggio dell'epica finlandese» (Guido Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano: Vallardi, 1934, p. 543). Nel 1856 pubblicò *Alcune parole sull'educazione cristiana*; nel 1859 fu tra coloro che presero parte alla pubblicazione del giornale *Il Romito*, preparando una pacifica rivoluzione nel Granducato di Toscana e la fuga dell'ultimo dei Lorena; in quello stesso anno uscirono le sue riflessioni *Sul papato civile rispetto all'Italia e al mondo cattolico*; nel 1869 dei *Cenni su la vita e le opere di M. A. Poliziano*; nel 1873 il discorso *Il Vico, la filosofia della storia e l'odierna linguistica*; infine nel 1874 curò un'edizione di Tirteo, *I canti di guerra e i frammenti*, per la quale fu «violentemente censurato dal Cavallotti, che troppo più d'impeto ispirava alle strofe guerresche» (Guido Mazzoni, *cit.*).

2 Belacqua [Ottaviano Targioni-Tozzetti], «Ricordi del Kalevala», *Il Mare. Gazzettino estivo*. Questo giornale, «diverso dalla congerie dei fogli pubblicati, in varie epoche, nei mesi dell'estate, ebbe importanza letteraria. Giosuè Carducci, collo pseudonimo di Enotrio Romano, vi pubblicò per la prima volta le *Primavere Elleniche*, e le traduzioni da Platen e da Goethe. Gli articoli letterari firmati *Belacqua* e *Omega* erano del Targioni-Tozzetti. Il Boelhouver, il Marradi, allora giovane, vi pubblicavano poesie, e il Chiarini, le sue traduzioni da Heine» (Adolfo Mangini, «Avvocati e giornalisti», in: Pietro Vigo, *Livorno nell'Ottocento*, Livorno 1900, p. 134).

3 Demetrio Camarda (Piana dei Greci 1821 — Livorno 1882), scrittore italo-albanese, fu autore di un *Saggio di grammatologia comparata sulla lingua albanese* (1864).

Dalla lettura dei passi tradotti dal Lami e da mio padre, presi vaghezza di conoscere l'intiero poema, e procuratami la versione tedesca dello Schiefner e quella francese del Léouzon Le Duc, le lessi e le rilessi con immenso piacere. Fui tentato di tradurre l'intiero poema, frattanto

volgarizzai il XXXVII runo, che feci stampare in un opuscolo per nozze, coi tipi Bresciani, a Ferrara, nel 1881, e che ripubblicai nel 1901 (Livorno, Tipografia Meucci) nel volume *Canti di popolo*, col titolo "La sposa d'Ilmarineno", insieme ad alcuni *Canti popolari slavi*.

LA COLLEZIONE DI COSTUMI NAZIONALI NORVEGESI DI GIUSEPPE ACERBI

Giuseppe Acerbi, dopo il suo viaggio a Capo Nord nell'estate 1799, ritornato a Oulu all'inizio di agosto, si recò a Stoccolma per mare e per via di terra; qui si trattenne fino al febbraio 1800, dopodiché si mise di nuovo in cammino, dirigendosi verso il sud, e passò in Norvegia a Halden. Dopo una breve sosta a Oslo, continuò il suo viaggio verso il nord passando per Gudbrandsdalen, Fuldalen e Røros a Trondheim, dove giunse, dopo un viaggio difficile a causa del disgelo, all'inizio di aprile. Si trattenne tre mesi in questa città, poi ne ripartì dirigendosi verso sud, viaggiando lungo la costa, parte in barca, parte in carrozza o a cavallo. Fece una sosta di cinque settimane a Bergen, ed arrivato a Kristiansand, passò in batello in Danimarca il 13 ottobre 1800.

Acerbi ha lasciato numerosi taccuini e altri documenti che riguardano questo viaggio, quasi sette mesi e mezzo in Norvegia, documenti adesso conservati presso la Biblioteca Comunale di Mantova.¹ In uno di questi è compreso un elenco di denominazioni di abitanti di diverse località o regioni della Norvegia; ognuna di esse è accompagnata da

un testo, più o meno lungo, in francese, che presenta il disegno di una persona o di una coppia in costume nazionale con prodotti e lavori di artigianato tipici della località; spesso sullo sfondo si vede un paesaggio tipico.² In base all'esattezza delle descrizioni, si rileva che esse sono state redatte avendo sotto gli occhi questi disegni, per es.:

[110r] Vieu Paysan de Vingela avec sa femme

Cette planche est pour montrer l'habit d'un vieux paysan de Vingela³ dan la paroisse de Tolgens⁴ Fogderie (Departement) d'Österdalen dan le baillage d'He-demarken.

Pendant que le jeunes gens de la famille sont a la campagne e travaillent dans les bois les vieillards restent à la maison pour preparer le dinè et la vieille femme tient les clefs pendues a sa robe marque d'autorité et du menage des affaires domestiques.

Dans l'intervalle de leurs occupation ces bons vieillars jovissent de sensations qui leur restent. La vielle femme un tizon à la main fait une visite a son mari dans la cour qui travaille a fendre du bois, elle lui fait quelque petit conte, lui demande sa pipe et un peu de tabac en le cajolant depuis elle s'assoit e fume pendant que le mari en mâche un morceau à son tour et comme ça passent ensemble quelqu'instant dans la plus grande des jouvissances qu'ils connaissent.

1 Questi documenti sono adesso in corso di pubblicazione a cura del prof. Luigi G. de Anna e del sottoscritto come seguito del primo volume dedicato al viaggio a Capo Nord di Giuseppe Acerbi, nella serie di pubblicazioni del dipartimento di lingua italiana dell'Università di Turku.

2 BCM, Ms. 1300, fol. 109r - 136r (inchiostro).

3 Oggi Vingelen.

4 Tolga.



Fig. 1
En gammel Bonde fra Winge med sin Kone.
(Senn N.º 19).

Secondo queste didascalie, i disegni sono 39 in tutto. Il problema è che i disegni non sono più rintracciabili, in ogni caso non sono tra i documenti conservati a Mantova, forse salvo un'eccezione. Si sa comunque che Acerbi aveva l'intenzione di pubblicare un album di costumi nazionali norvegesi, con didascalie in francese. Pubblicazioni di questo tipo, che rappresentavano tipi (pittoreschi) di paesani e artigiani, erano allora abbastanza popolari. L'uso del francese indica probabilmente che il testo venne scritto durante il soggiorno di Acerbi a Parigi, dall'8 febbraio 1802 al 27 giugno 1804.⁵ Queste didascalie costituiscono un quaderno di fogli del manoscritto, rilegato in anni più recenti dalla BCM

5 BCM, CA., B. III, F. VII n. 1 e 3.

6 BCM, Ms. 1289, fol. 135r (il ms. non è paginato; per comodità abbiamo di conseguenza introdotto una numerazione progressiva del volume).

(nel 1967), con altri quaderni, per formare un volume, e di conseguenza il resto del contenuto del manoscritto non dà nessuna indicazione per una datazione più esatta.

In un altro volume troviamo un secondo elenco simile a quello menzionato prima.⁶ Questo elenco fa parte del volume nel quale Acerbi durante il suo viaggio in Norvegia faceva a matita degli appunti giornalieri, ed è dunque anteriore al testo in francese. L'elenco porta il titolo *Collezione di Costumi della Norvegia*. I 28 titoli sono uguali in questi due elenchi; l'elenco più breve comprende 3 titoli che non appaiono nell'altro, e l'elenco francese ne ha 11 di più. Dall'elenco francese si vede che la composizione dell'album era stata concepita come segue: le prime didascalie si riferiscono alle località dell'est della Norvegia, poi vengono i disegni riguardanti Trondheim ed altre località a sud di essa; seguono quelle al nord di Trondheim e sulla costa fino a Bergen. Gli ultimi disegni presentavano i costumi di alcune località nei dintorni di Bergen. L'interesse del volume verteva dunque sull'area nei dintorni di Trondheim, e si può constatare che il proseguimento dei disegni corrisponde grosso modo all'itinerario di Acerbi in Norvegia.

Ecco l'elenco delle località (indichiamo entro parentesi quadre i nomi attuali, se necessario) come compare nei due manoscritti. Seguiamo l'ordine del ms. 1300, più elaborato dell'altro:

si, con otto coppie di persone, con predominanza della regione di Trondheim.¹¹ Dreier aveva fatto viaggi nell'est della Norvegia, discendendo fino all'altezza di Lillehammer. È probabile che Acerbi, per la sua naturale curiosità che lo portava a indagare su tutti gli aspetti dell'attività umana, si interessasse a questi disegni, e ne divenne acquirente. Egli inoltre ingaggiò Dreier per eseguirne altri. Dunque, al momento di partire dalla Norvegia, ne possedeva una collezione vera e propria come indicato dalle sue didascalie.

Dreier aveva una notevole riserva di questi disegni abbozzati, e ne fece secondo le richieste nuove serie "definitive". Anche il viaggiatore inglese Edward Clarke acquistò un disegno che rappresentava la coppia di vecchi di Vingelen (menzionata all'inizio del nostro articolo), pubblicandolo nel suo libro. Un altro amatore di questi disegni, il conte Moltke, governatore di Kristiania dal 1802 al 1809, ne acquistò un'altra serie che fece pubblicare a stampa, con incisioni colorate di Johannes Senn¹² approssimativamente dal 1812 al 1815.¹³ Nei fascicoli, che costituivano l'edizione delle incisioni, non si fa comunque menzione del fatto che gli originali fossero disegnati da Dreier.

Comparando le didascalie di Acerbi e le incisioni di Senn, si può constatare che nella maggioranza



Fig. 2. Disegno di F. Dreier: "A en Pige i Sogn B en Pige i Woss C den Samme Bagfra" (BCM, CA., B. III, F. III, n. 4/4).

dei casi esse sono molto simili. La principale differenza consiste nel fatto che nelle incisioni di Senn manca una parte dei dettagli che vi si dovrebbero invece trovare secondo la descrizione di Acerbi. Ci sono però molti motivi nei disegni da lui descritti che non si trovano né tra le incisioni di Senn né tra le altre serie di disegni di Dreier. Questi motivi non sono più rintracciabili in nessuna collezione esistente.

Oltre ai costumi nazionali, Dreier eseguì per i suoi committenti acquarelli e disegni di paesaggi. Non si può però sapere esattamente quali fossero. Gli originali di Dreier e le in-

cisioni fatte secondo i suoi originali sono numerosissimi ed egli ne fece spesso nuove varianti secondo vari abbozzi quasi fino alla morte. Gli anni di apparizione non sono dunque una testimonianza sicura dell'esecuzione dell'originale. Possiamo presumere comunque che molti dei motivi che si trovano nell'itinerario di Acerbi da Trondheim fino a Bergen potrebbero essere basati sugli originali del 1800.

Ci sono almeno due rappresentazioni dove appaiono anche Acerbi e Bellotti. La prima è un acquarello della famosa montagna Romsdalshorn, ancora oggi una delle mete preferite dai turisti. In basso si legge il testo *Et udmerket Spids og høyt Field i Romsdalen, som kan sees 16 Miile i Havet, og 12 miile ind i Landet, ligeover sees et andet Field, hvis Spidser forestille Menneske figurer, kaldet Troid-Tinderne*;¹⁴ *Vide Snorro Sturleson - og Bings Beskr. over Norge pag. 526, optaget paa Reisen med J. Acerbi af J. F. L. Dreier*.¹⁵ La spedizione arrivò a Romsdalen il 22 luglio. Acerbi nota nel suo giornale:

Partiti alle 6 di mat.[tina] a cavallo per penetrare lungo il camino fra le montagne di Romsdalen e dissegnarne le varie forme. — Arrivati prima di tutto a Grötte ove le tre curiose montagne chiamate il Vescovo il Re e la Regina e di cui abbiamo preso il dissegno.¹⁶ [...] Da qui siamo passati a un villaggio detto Halse ove abbiamo pregato un vecchio di vestirsi nell'antico e nazionale suo abito che abbiamo disegnato¹⁷ — passasi più lungi il fiumicello Rauma in batello [...]

Il disegno di Dreier mostra questo passaggio del fiume Rauma. Nel fondo, a sinistra, si vede Romsdalshorn, a destra Trollveggen. In primo piano sono raffigurati un gruppo di 6 uomini; i loro cavalli sono già sul traghetto che sta passando il fiume.

La seconda veduta, un acquarello monocromo, rappresenta la Città di Bergen, nell'agosto 1800.¹⁸ È la prima veduta che Dreier fece di Bergen. Anche in questo quadro c'è un gruppo di 6 persone in primo piano, tutti vestiti in frac e cappello alto, muniti di ombrelli, come d'uso a Bergen. Uno di questi è il pittore Dreier, rappresentato mentre disegna. Gli altri dovrebbero essere Acerbi, Bellotti e il loro seguito.

Per quanto riguarda le altre vedute eseguite durante l'estate 1800, forse per conto di Acerbi, non ne sappiamo niente di sicuro. Negli anni 1950, l'antiquario norvegese J. W. Cappelen di Oslo acquistò a Parigi un album di 51 litografie colorate a mano di Dreier, la cui esistenza era fino ad allora totalmente sconosciuta.¹⁹ Le litografie sono datate 1826 e 1827, ma come sovente, si basano su abbozzi più antichi. Non è da presumere che il pittore avesse intrapreso viaggi così importanti nel giro di soli due anni. L'antiquario fece riprodurre 40 litografie, tutte presentate in un catalogo, in edizione di 200 esemplari. Di queste la maggioranza, 19 vedute, consiste in disegni della città di Bergen e dei dintorni,

11 Lexow (1913), pp. 18-19. Lexow si sbaglia per la localizzazione del disegno di Vingela, che colloca a Vinger, vicino Oslo. Sotto questo aspetto, Acerbi è molto più esatto, specificando che Vingela si trova nel comune di Tolga, cioè 250 km più al nord (Lexow (1913), p. 20.).
12 Senn era nato a Liestal, presso Basilea; morì nel 1861 a Liestal, era dunque di origine elvetica. Visse a Copenhagen circa dal 1804 al 1819.
13 Lexow (1913) p. 1. Secondo Børsum, l'edizione di fascicoli dell'opera non cominciò prima del 1814 (Senn, edizione fascimile, postscriptum).

14 Oggi chiamato piuttosto *Trollveggen*.
15 Ormhaug (1998), p. 9. Con illustrazione. Lexow (1918-19), pp. 31-32. L'originale nella Biblioteca dell'Università di Bergen.
16 Anche questo disegno si è conservato fino ai nostri giorni. Una riproduzione si trova nel Kloster (1964), p. 79.
17 Riprodotto da Senn (n. 8).
18 Ormhaug, p. 10. Il quadro si trova al British Museum.
19 Kloster (1964), p. 3 segg.

mentre 15 sono disegni delle località che Acerbi attraversò viaggiando da Trondheim a Bergen, e solo 6 altre località.

Si può dunque constatare, che la collaborazione tra Acerbi e Dreier portò alla realizzazione di una grande quantità di disegni, che purtroppo sono andati perduti e le cui vicende posteriori ci sono sconosciute. Grazie alle altre varianti rimaste, è comunque possibile farsene un'idea. È evidente che Acerbi trae profitto dalla conoscenza occasionale con un disegnatore interessato all'etnografia, ed elabora un progetto di pubblicazione che comunque non si è realizzato. È probabile che Acerbi abbia venduto i disegni di Dreier a Parigi, ove procurò nel 1803 un volume di ventiquattro vedute della Svezia e della Finlandia.²⁰ Sono ben conosciute le scorrettezze da lui fatte con i disegni di Skjöldebrand, insieme con il conte di Saint-Morys.²¹ Anche dalla corrispondenza di Acerbi (BCM) si ricava ch'egli era in trattative con Saint-Morys per vendergli alcuni disegni.

Bibliografia

- Kloster, Robert, *Johan Friedrich Leonhard Dreier. Katalog over 40 håndkolorerte litografier etter en hittil ukjent samling originalakvareller*, Oslo 1964.
- Lexow, Einar, *Joh. F. L. Dreiers norske folke-dragter*, Kristiania 1913.
- Lexow, Einar, *Joh. F. L. Dreiers Prospekter. Katalog over utstillingen 1917*, Bergens Museums Aarbok 1918-1919.
- Ormhaug, Knut, *J.F.L. Dreiers prospekter og prospektmaleriets historie som genre*. tesi di laurea dattilografata, 1985, Bibl. dell'Università di Bergen.
- Ormhaug, Knut, *Dreiers Bergen*, Bergen 1998.
- Senn, J., *Norske Nationale Klædedragter, efter en Samling af Originaltegninger, tilhørende Hs. Excell. Hr. Geheime-Conferentsraad Gebhard Greve af Moltke*, Kjøbenhavn [1812-1815]. Edizione facsimile, con illustrazioni colorate a mano, dal Børsums Forlag og Antikvariat A/S, 1969. Postscriptum di Baltzer M. Børsum, *Johannes Senn og folkedraktene* (3 pagg., non numerate).
- Wis, Roberto, *Fatti e misfatti di Giuseppe Acerbi*, in *Terra Boreale*, pp. 79-105, Helsinki 1969.

²⁰ *Vues de la Suède, de la Finlande, et de la Laponie, depuis le Détroit du Sund jusqu'au Cap Nord, composant un atlas de vingt-quatre planches dessinées sur les lieux, gravées à Londres par les meilleurs artistes d'après les dessins originaux, avec un texte explicatif*. Par Joseph Acerbi, Paris 1803.

²¹ Wis (1969), pp. 90-92.

Cristina Wis-Murena

IL "DIARIO DI SVEZIA" DI LORENZO MAGALOTTI

Le lettere che Lorenzo Magalotti inviò durante il suo soggiorno svedese ad alcuni membri della famiglia granducale e della corte, nonché agli amici, costituiscono, benché in modo frammentario, il suo "diario di Svezia". Alcune delle lettere sono state stampate nelle sue opere, mentre ancora inedite sono rimaste quelle qui trattate, inviate al segretario della cifra, l'amico Apollonio Bassetti, con la regolarità di una alla settimana.¹ Le lettere descrivono come si svolse questa permanenza nell'estate del 1674 e forniscono molti particolari sull'aspetto privato della vita del Magalotti nella capitale nordica², particolari che spesso sorprendono nel contesto di un carteggio di carattere ufficiale. Magalotti era stato inviato a Stoccolma da Cosimo III come osservatore politico, in un momento delicato: nell'Europa centrale si temeva l'espansione francese nei paesi settentrionali, che costituiva una seria minaccia alla stabilità dell'Impero, nonostante la sua posizione rafforzata, grazie

alle brillanti imprese del Montecuccoli.³ La Svezia, di manifeste tendenze filofrancesi, consolidatasi ormai nel ruolo di grande potenza, aveva acquisito una posizione strategica importante. Le notizie fornite dal Magalotti nel suo carteggio dovettero essere di grande rilievo, prova ne è che gran parte di esse sono trascritte in cifra (l'approfondimento di questi, e di tutti gli altri scritti diplomatici del Magalotti sarebbe di grande utilità per delineare meglio e in modo più attuale la sua personalità complessa).⁴

Prima del viaggio in Svezia, nell'autunno del 1673 il Magalotti si trovava come osservatore politico di Cosimo nei Paesi Bassi, allora in stato di guerra. Dalla metà di settembre in poi è a Colonia, al congresso di pace convocato per iniziativa della Svezia, e che si sarebbe conclusa sei mesi dopo con l'accordo tra l'Olanda e l'Inghilterra. Magalotti non vi partecipa con troppo zelo, forse perché il suo incarico non era ancora di carattere ufficiale (lo sarà sola-

¹ Il carteggio è conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, segnato Mediceo del Principato 4491. Per quanto riguarda le lettere stampate, cfr. *Lettere Familiari del Conte Lorenzo Magalotti* Gentiluomo Fiorentino e Accademico della Crusca, divise in due parti, I, Venezia, Sebastiano Coleti 1741, pp. 25, 112-3, 127, 131, 137, 184, 328-9, 356, 406, nonché *Lettere Odorose del Conte Lorenzo Magalotti (1693-1705)*, a cura di Enrico Falqui, Milano, Bompiani 1943, pp. 11-2, 62, 144, 151, 219, 335. Vedi anche la nota 29 riguardante le lettere al Redi.

² Magalotti redasse una versione ufficiale del soggiorno col titolo *Relazione del Regno di Svezia nel 1674*, custodita anch'essa all'Archivio di Stato di Firenze, carte Stroziane, I serie, ms. 280, cc. 190.

³ Cfr. Raimondo Montecuccoli, *I Viaggi*, opera inedita pubblicata a cura di Adriano Gimorri e preceduta da una notizia sulla vita ed opere dell'autore, Modena, soc. tip. modenese e antica tip. Solieni 1921.

⁴ Vedi Lorenzo Magalotti, *Scritti di Corte e di Mondo*, a cura di Enrico Falqui, Colombo ed. 1945, pp. VII-XXII "Magalotti diplomatico", e Magalotti, *Lettere sopra i Buccheri*, con l'aggiunta di lettere contro l'Ateismo, Scientifiche ed Erudite e di Relazioni varie, a cura di Mario Praz, Firenze, Le Monnier 1945, pp. IX-X, in cui Praz fa gli elogi delle grandi capacità diplomatiche del Magalotti, purtroppo bloccato "dalla grettezza delle vedute di Cosimo III".

mente a Vienna, dove andrà nel 1675 in qualità di Ambasciatore Residente di Cosimo). Ammette di non aver mai visto la sala delle conferenze e del resto anche gli altri partecipanti preferivano impiegare il tempo piuttosto "in convitti, in cacce, in balli, in teatri, e sì fatti divertimenti".

Magalotti interrompe la conferenza a Natale per andare a Londra e a gennaio, prima di ritornare a Colonia, si reca nella vicina cittadina di Bona, dove passerà buona parte del mese.⁵ Da lì comunica per la prima volta in una lettera del 22 gennaio al Bassetti la sua "risoluzione" di andare in Svezia, per assecondare i desideri di Cosimo, aggiungendo: "e anche quando S.A. mi comandi d'andar più innanzi che son pronto di farlo allegrissimamente fino alla Nuova Zembla". Magalotti esprime scherzosamente questa sua determinazione: "ora basta, io anderò in Svezia e stazzonerò con le mani la coda dell'Orsa quando s'abbassa per ber nel Baltico, e se mi riesce strapparne qualche pelo, prometto a V.S. di mandarglielo con le prime lettere che scriverò di la del mare, per adornare il suo gabinetto". Sei giorni dopo invia un'altra missiva, in cui comunica i suoi piani del viaggio: "a Copenaghen mi riposerò, o mi ci fermerò al ritorno di Svezia dove penso di star due mesi se il viaggio da lì in Finlandia non m'altera che non cadda tal minima. In somma penso verso la metà di Agosto, e la fine essere in Amburgo". Prolungherà invece il suo soggiorno di oltre un

mese, e non si recherà nemmeno in Finlandia, come risulterebbe dai carteggi, al contrario di come si è sempre ritenuto.

In un'altra lettera ancora inviata da Colonia il 18 febbraio, Magalotti esprime il suo disappunto nell'apprendere che il giovane conte Gustav Adolf De la Gardie, con cui aveva già stretto amicizia a Londra nel 1668 e che aveva ritrovato a Colonia, non si sarebbe trovato a Stoccolma all'epoca del suo soggiorno: "Veda se son disgraziato! Il giovane Conte De la Gardie va Ambasciatore in Pollonia: eccomi mancato sotto i piedi tutto il terreno del Nort!" Magalotti aveva contato molto su quest'appoggio, in quanto Gustav Adolf era figlio del Gran Cancelliere Magnus, uno degli uomini più influenti del Regno. Inoltre era "un amico che fa la maggior figura tra i giovani della sua età alla Corte: cugino carnale del Re, danaroso e già inruolato negli affari". Ha ragione dunque il Nostro ad esclamare: "che le pare una bagattella, arrivare in Svezia e avervi un amico familiare, e posso dire confidente (*perché mi conferisce molte cose che non conferirebbe agli amici suoi paesani*)". La sottolineatura è significativa, perché indica che il Magalotti arriverà in Svezia già ben informato sulle questioni che lo interessavano. La preoccupazione per l'assenza di De la Gardie si rivelerà del resto inutile, perché lo troverà a Stoccolma durante il suo soggiorno e verrà, grazie a lui, introdotto subito negli ambienti che con-

tavano.⁶

Finito il congresso verso la metà di marzo, Magalotti torna nei Paesi Bassi recandosi quindi ad Amburgo, dove arriverà nei primi giorni di aprile. Lì "alcuni accidenti scorbutini" lo tratteranno al letto per un mese e mezzo.⁷ Sarà curato tra l'altro da Martin Fogel, con cui stringe un'amicizia duratura e che definisce altrove "spirito dei più delicati che io abbia conosciuto, e amicissimo mio". Durante la lunga degenza i due studiosi hanno occasione di discutere, tra l'altro, sulle questioni pertinenti alla storia naturale, che interessavano ambedue, e Fogel mostra al Magalotti la sua "ampia raccolta di cose naturali dell'Indie Orientali e Occidentali", tra cui dei buccieri "su le quali egli andava facendo le sue osservazioni".⁸ Il tempo passa in questo scambio di pareri di carattere scientifico, ma il Magalotti è impaziente, ed esprime nella sua lettera del 22 aprile a Bassetti la sua premura di potergli inviare il primo dispaccio dalla Svezia. Confida in una partenza imminente e comunica l'itinerario del viaggio: esclude il passaggio del Baltico da Lubeca,

ritenendo a ragione che "in tutti tempi e ora particolarmente nella mutazione della stagione fosse da praticarsi da altri che da balle di lana". Ma le sue condizioni di salute lo tratteranno ancora ad Amburgo, da dove scrive al Bassetti il 9/5: "Parva che io non vada volentieri in Svezia, tanto ci vo adagio e pure sa Iddio la mia impazienza!" Purtroppo sarà proprio la salute precaria a condizionarlo anche durante tutto il soggiorno svedese.⁹

Dopo un certo miglioramento decide di effettuare il viaggio dirigendosi verso Copenaghen, dove si ferma alcuni giorni, proseguendo dopo il venti maggio via terra, e dopo aver attraversato lo stretto danese sale attraverso lo Skåne verso Stoccolma. Nella prima lettera inviata il 2/6 da Stoccolma¹⁰ racconta al Bassetti che il viaggio da "Elsingburg" (Hälsingborg), durato sette giorni, lo aveva reso "stracco ma non sazio".¹¹ Il primo impatto nella terra settentrionale, come del resto per tutti i viaggiatori stranieri, è quello col clima. Magalotti potrà verificare subito ciò che aveva scritto scherzosamente al Principe Leopoldo il 30

⁵ Stefano Fermi, *Lorenzo Magalotti Scienziato e Letterato (1637-1712)*, Studio biografico-bibliografico-critico, Piacenza, Bertola&C. 1903, pp. 52-55.

⁶ Mediceo del Principato 4491, cc. 775-7, 846-8. Le lettere portano l'anno 1673, con l'aggiunta "ab Incarnatione": secondo il calendario usato allora a Firenze, l'anno nuovo iniziava col 25 marzo (cfr. *Relazioni d'Inghilterra 1668 e 1688*, edizione critica di editti e inediti, a cura di Anna Maria Crinò, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", "Studi XXII", Firenze, Olschki 1979, p. 7 sgg.). Magalotti narra di "una fastidiosa indisposizione" già durante il viaggio di Londra (ibid., pp. 46-7).

⁷ Fermi, op. cit., p. 53, nota 3 (sbaglia il Fermi su questa pagina quando fa risalire a marzo l'idea del viaggio in Svezia del Magalotti).

⁸ *Lettere Odrose*, op. cit., pp. 61-2, 179. Ancora vent'anni dopo la morte di Fogel, Magalotti si recherà ad Amburgo dagli eredi per poter studiare i suoi manoscritti su questi argomenti. Nella Niedersächsische Landesbibliothek di Hannover, dove sono attualmente custoditi le carte fogeliane, vi sono tracce nei mss. XLII, 1923 di una corrispondenza tra i due studiosi, purtroppo smarrita. Magalotti scrisse a Fogel da Stoccolma su argomenti quali "de marmo sueticus" e "ambrae origo".

⁹ Mediceo del Principato 4491, cc. 887-888v e 899 (la lettera del 22/4 porta l'intestazione "Appollonio mio!", che di solito manca).

¹⁰ Magalotti non usa ancora nelle lettere di giugno la doppia datazione, che secondo il calendario gregoriano spostava di dieci giorni in avanti il tempo, sistema adottato in Svezia solo nella metà del '700. Qui allude probabilmente al 2 giugno "svedese", in quanto dalla lettera risulta che è stata scritta subito dopo l'arrivo, e non dieci giorni dopo. In quella datata 16/6 (c. 912), si lamenta col Bassetti di aver "avuto lettere di diversi in Stockholm in 24 giorni 1/2!". Ciò farebbe supporre che Magalotti alluda al "suo" calendario, cioè al 26/6. Del resto anche nelle lettere degli altri mesi Magalotti non segue un criterio: alcune volte antepone la data locale, altre la sua.

¹¹ Mediceo del Principato 4491, c. 903. Questa era la rotta seguita da molti viaggiatori in quanto considerata la più sicura. Vent'anni prima anche Montecuccoli narra: "sul far del giorno passo il Sundt, et approdo a Helsingburg, il qual è un castello". (cfr. *I Viaggi*, op. cit., p. 8).

marzo da Amsterdam, che in Svezia, paese che definisce "affatto eretico, sterile di delizie e poco meno che barbaro", "quei mesi che i galantuomini chiamano state", a lui parevano "una bella cosa se potranno meritare il nome d'Autunno". Lo avevano anzi avvertito che si trattava del "più bel paese di questo mondo, essendovi soli dieci mesi d'inverno, e tutto il resto è state".¹² Pare proprio questa la situazione che trova al suo arrivo, che definisce genericamente "questa stagione di mezzo, abbastanza fredda ancora". Nella lettera del 16 giugno al Bassetti, così descrive il suo passatempo in compagnia dell'ambasciatore spagnolo Fernán Núñez, suo migliore amico durante il soggiorno svedese: "qui son tre giorni che il Conte di Fernannuñez e io facciamo di gran sessioni al fuoco: ieri stemmo solamente 11 ore, e al tornar a casa mi parve con nome di Dio serrar tutti i specchi della carrozza, per modo che mi si raccapriccia i capelli". Per descrivere in modo più efficace le sensazioni provate, Magalotti invita l'amico a immergersi nelle acque gelide del torrente della sua campagna, e dopo, "tornato a casa razzolar con le mani una cantinetta piena di diaccio". Aggiunge quindi: "Iddio

sia se la compatisco e se vorrei poterle mandare una catasta di questa legna di Pino Salvatico, che son tutte ragia, che abbruciandosi in piedi accostati alla muraglia del cammino, se ne vanno subito in fiamme, talmente che tutto il cammino pare un velo di fuoco che in un momento riscalda le camere, e cio tanto più facilmente quando essendo tutti situati negli angoli spargono il caldo in giro più uniformemente".¹³ Questo tipo di cammino comunemente usato attira l'attenzione del Magalotti, tanto da includerne un disegno nella sua *Relazione di Svezia*, servendosi come modello di uno dei camini di Skokloster, residenza del gran conestabile Karl Gustav Wrangel, dove era stato ospite a più riprese.¹⁴ Queste riflessioni del Magalotti davanti al fuoco acceso rispecchiano la sua indole di fondo, legata ai piaceri semplici della vita. Per lui i luoghi prediletti sono le sue ville di campagna, che gli offrono rifugio anche nei momenti difficili.¹⁵ La villa di Lonchio "d'un gusto all'antica"¹⁶ e quella di Belmonte, dove tutto evoca un profumo di vaniglia, "dalle vecchie soffitte d'abete, dagli usci e dalle imposte delle finestre di castagno, dai telai di noce, dalle mestiche delle tele, dai colori delle pitture, dalle fascine

- 12 Mss. Galileiani 281, Posteriori di Galileo, t. 22, Accademia del Cimento, p. III, carteggio vol. 7, "Lettere Familiari al Principe Leopoldo", cc. 154-5.
- 13 Mediceo del Principato 4491, cc. 913v-914. Questo modo di riscaldare tipico aveva già attirato l'attenzione dei viaggiatori italiani quali Antonio Possevino, *Relazione del Regno di Svezia*, a cura di Pietro Ferrato, Firenze 1876, p. 17, Montecuccoli, op. cit., p. 22 e Francesco Negri, *Viaggio Settenzionale*, a cura di Enrico Falqui, Milano, Alpes 1929, pp. 145-6.
- 14 Il disegno è inserito tra i ff. 14v-15 dell'opera. Probabilmente proprio questo camino a quattro ripiani porta l'iscrizione "Dat pyra, dat poma / qui non habeat aurea dona". La frase, forse di origine basso-francese, è citata con una leggera variante in *Lateinische Sprichwörter und Sinnsprüche des Mittelalters aus Handschriften*, gesammelt von Jacob Werner, Heilberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung 1912, p. 18.
- 15 Si ritira in queste ville ad es. quando interrompe inaspettatamente la sua legazione di Vienna, a causa dei disaccordi con Cosimo, oppure quando si pente di esser entrato nella Congregazione di S. Filippo Neri, uscendone dopo cinque mesi (cfr. *Lettere sopra i Buccheri*, op. cit., pp. X-XII).
- 16 *Lettere Scientifiche ed Erudite del Conte Lorenzo Magalotti*, Gentiluomo Trattenuto, e del Consiglio di Stato dell'Altezza Reale del Serenissimo Gran Duca di Toscana, Venezia, Domenico Occhi all'Unione 1760, p. 118. Questa lettera X, intitolata "descrizione della Villa di Lonchio", dedicata al marchese Giambattista Strozzi, costituisce certamente uno degli scritti più spontanei e freschi del Magalotti. Ne scaturisce l'immagine di un uomo moderno, che si diletta nelle varie occupazioni della sua amata campagna.

e dalle legna che vi si sono abbruciate, e, per non lasciar dietro niente, dal fumo delle minestre che vi sono mangiate".¹⁷

Magalotti non avrà molte occasioni per poter godere di questi momenti intimi, perché la vita mondana vertiginosa assorbirà tutto il suo tempo. Poco dopo il suo arrivo, il 9 giugno, scrive all'amico Bassetti: "qui non è possibile lo star molto al tavolino, a chi non vuol star serrato in casa le giornate e sequestrarsi dal commercio degli uomini, che vuol dire allungare, o raddoppiare il tempo di questa stanza: la ragione: perché questo non di esser notte, fa che le conversazioni non si separano che alle XII della notte, e talvolta all'una, e alle due della mattina, come appunto ier mattina l'altro che si stette nel giardino del Re con una gran conversazione di Dame, sino all'una e mezza. Si che bisogna far notte della mattina, e poi, chi vuol trovar la gente in casa, bisogna uscire alle 7, poi all'8 ognuno va in Senato..." Aggiunge inoltre che la gente aveva l'abitudine di cenare fuori casa, e per poterla contattare "si ricomincia a girare e così passan le giornate senza aver tempo di dormire il meno necessario, nonché far quelle tirate di scrivere che S.A. sa che per altro non mi pesa di far anche più del bisogno." A queste difficoltà obiettive si aggiungevano quelle collegate all'estrema delicatezza del compito che Magalotti do-

veva svolgere: non era sufficiente incontrare le persone giuste per avere delle informazioni, occorreva anche appurarle da diverse fonti. Inoltre, per chiedere "certe notizie primordiali", era necessario "acquistare un poco di confidenza", impresa non facile, per via di "una particolare attenzione che è necessaria in questo paese, dove s'allarmano facilmente della venuta d'ogni forestiero, di cui non si sappia il fine positivamente, in specie d'un italiano, de quali par che qui si apprenda che abbiano nasi di Rinosceronte e occhi di Basilisco". Già a Colonia l'ambasciatore francese l'aveva avvertito di questa diffidenza degli svedesi che pensavano che si veniva "per spiare i fatti loro", parole che "sono stati evangeli". Magalotti aggiunge, che data la sua età, si stentava a credere che "solo una nuova curiosità" l'avesse portato da quelle parti. Anche secondo una persona altolocata a corte "une personne de la condition de Monsieur Magalotti, a son age ne va point en Suede apres avoir tant voyagé pour voir simplement le pays. Il y a d'autres raisons a tout cela"¹⁸. Gli svedesi avevano probabilmente ragione nel sospettarlo! Come Magalotti stesso ammette, riceveva notizie anche troppo confidenziali da amici quali De la Gardie, che certamente trasmetteva. L'analisi del carteggio chiarirebbe il suo ruolo, che non parrebbe affatto 'neutrale', come quello della

- 17 *Lettere Odorose*, op. cit., pp. 96-7. Alla p. 274 annota: "parmi di sentire una certa corrispondenza tra' sapori e gli odori delle cose", idea rielaborata in più punti nell'opera, ad es. alle pp. 266-7, dove riscontra corrispondenze tra la formazione dei suoni e degli odori, oppure alle pp. 240-1, dove paragona l'odore dell'acqua di ginestra e quella di fior d'arancio ai chiaroscuri usati dal ritrattista per perfezionare la sua opera di pittore. Questa intuizione delle "correspondances" baudelairiane già allora è certamente una delle grandi scoperte del Magalotti (vedi anche Falqui, prefazione cit., pp. XXII-XXVI, in particolare le note).
- 18 Mediceo del Principato 4491, cc. 905-6.

corte toscana che rappresentava, anche per via delle sue simpatie per la Francia. Nei mesi di luglio e di agosto le parti dei messaggi in cifra aumentano, si avverte che la situazione politica si fa più tesa. Magalotti allega alla missiva del 9/19 agosto un foglio grande piegato in due, con la descrizione di un piano di battaglia in francese, corredato da un disegno a colori sullo spiegamento delle truppe e sulla collocazione di 18 cannoni!¹⁹

Durante tutto questo periodo nelle lettere vi sono riferimenti continui alle sue condizioni precarie di salute. Il gran caldo sopraggiunto non gli dà certo sollievo: in una lettera del 23 giugno al Principe Leopoldo dice che quell'anno "a detta delle persone del paese", era per "sua disgrazia [...] un anno stravagantissimo e irregolare".²⁰ Scrive al Bassetti lo stesso giorno: "mi trovo scassinato per una flussione, che da otto giorni in qua mi tormenta nella pelle e in una guancia, della quale la sera quando vo al letto mi par sempre esser guarito e la mattina sto peggio che mai!" E più avanti esclama: "Oggi perdo la più bella occasione del mondo per andare alla Gran Miniera di Rame a Cuperberg". Gli era stata offerta l'occasione di effettuare in compagnia di un amico il viaggio, che non era in grado di fare da

solo, per l'apprensione causata dall'idea dei "cinque giorni di trotto continuo" che esso richiedeva. Si mostra anche preoccupato dal pensiero di dover farsi calare nella caverna, il che non era senza pericolo, "sentendosi spesso dei sassi che cascano, con tanto impero che benché piccolissimi non lasciano romper delle teste e sfondare i cappelli, giusto come se venissero scagliati come i biocchi della gragnola".²¹ Rinuncia pertanto a malincuore alla visita delle miniere di Falun, una delle mete d'obbligo per i turisti di tutti i tempi²², e che pure per il Magalotti era stato un incentivo all'epoca in cui progettava il suo viaggio. Nella lettera citata prima del marzo al Principe Leopoldo aveva scritto: "Da Stockolm in la non c'è da far altro viaggio che in qualità di filosofo o di letterato, essendo Upsalia e le miniere di Copperberg tanto rinomate, le quali procurerò di vedere". Tenterà fino all'ultimo di andarci, pensando di modificare addirittura il suo viaggio di ritorno dalla Svezia, ma non vi riuscirà.

Nell'ultima lettera di giugno, che porta la data del 30, Magalotti racconta un episodio grazioso: una mattina trova, affacciandosi alla finestra, vicino alla porta d'ingresso "due lunghissimi pali piantati adornati di mughetti e foglie di mughetto

dal mezzo in su, dal mezzo in giù dipinti di rosso". Davanti alla casa si era radunata una gran folla e, vedendolo, "certe donzellanelle si voltavano in su sghignazzando". Gli fu spiegato il motivo di una simile attenzione: "seppi esser onore a me fatto per esser tornato dall'Ostria ad abitare questa casa".²³ Dopo nemmeno un mese di permanenza si era quindi guadagnato il riguardo degli abitanti, che lo festeggiavano secondo le antiche tradizioni del paese.²⁴ Nella stessa lettera narra ancora di alcuni semi d'insalata inviati al Granduca, il quale l'aveva ritenuta "degnata di germogliare" in mezzo "agli esemplari di flora più singolari" del Cavaliere di Boboli. Aggiunge che, per completare l'opera, gli piacerebbe trovare "due Rangiferi da porvi in guardia a guisa del Dragone dell'Esperidi". Peccato che di questa terrazza sovrastante le altre, definita ancora nelle fonti del secolo scorso "angolo di paradiso", non rimanga altro che il panorama incantevole.²⁵

Come menzionato sopra, si avverte nelle lettere di luglio e di agosto che la situazione politica si stava complicando. Nella lettera dell'11/21 dichiara: "mi scordavo di dirle che ormai comincio a credere d'aver a restar tutto il tempo di vita mia in Svezia".²⁶ Dopo farò il mio viaggio d'Upsalia, Dronningholm, Skoklo-

ster, Ekholm, Jacobsdal. Da Upsalia sarei tentato d'arrivar finalora a Cuperberg avendo chi mi offrì di tenermi compagnia di persone di paese. Se quest'è, ho come risoluto di non tornare a Stokholm per non buttar via quelle 26 leghe svedesi". Vorrebbe invece attraversare parte del paese, passare i monti della Norvegia, scendere giù fino a Christianstad, da lì proseguire lungo la costa e ripassare il Sund. A fine luglio (25 luglio/4 agosto) è sempre dello stesso parere: "tuttavia ora fisso nel viaggio di Norvegia, benché il conte di Fernanúñez mi sia addosso con le male parole per dissuadermene", ma in quella del 9/19 agosto ammette di dover rinunciare definitivamente alla visita delle miniere per via dei suoi malanni. Nella lettera del 21/31 agosto abbandona per questo motivo l'idea del viaggio di ritorno attraverso la Norvegia. Sappiamo dalla lettera del 11/1 agosto che Magalotti si trova nuovamente al letto "per ordinazione del medico" ed è curato con un infuso di fiori d'arancio e di foglie di fico, rimedio consigliato anche da un medico fiorentino che il Bassetti aveva contattato. L'arrivo del tempo più fresco gli avrà procurato sollievo: nella stessa lettera constatata: "qui posso assicurarle che tutto questo tempo abbiamo avuto notti affannosissime. Oggi però l'Autunno si fa sentire".²⁷

19 Il piano di battaglia e il disegno sono inseriti tra le cc. 967-8 della lettera del 9/19 agosto. Gimorri definisce alla p. XXII de *I Viaggi del Montecuccoli Magalotti* "toscano bilioso ed impostore". Che sia stato invidioso del grande condottiero risulta chiaramente dai suoi scritti (ad es. "Informazioni su Raimondo Montecuccoli", *Scritti di Corte e di Mondo*, op. cit., pp. 120-43), ma Magalotti "impostore" a cosa si riferisce? Forse al fatto che era di manifeste tendenze filofrancesi.

20 Mss. Galileiani citt., cc. 157-8. Oltre alle informazioni sul clima, Magalotti descrive in questa lettera le novellizie di cui poteva godere a Stoccolma, quali le ciliegie e le fragole, mentre in Italia bisognava aspettare l'estate successiva per gustarvene. Si era anche diletto di vedere un paio di settimane prima nella "camera della Regina due caraffine d'or erano, in fresco da otto, o dieci mughetti", altra primizia, che in Italia sarebbe fiorita solo nel maggio successivo. Aggiunge ancora: "son dieci giorni che per tutti si sono cominciati a bere i vini nuovi, che costà non faranno poco se potranno berli a Natale. Le Mele a Firenze per i vogliosi s'avverranno a ottobre, e qui su per le tavole non si ved'altro".

21 Mediceo del Principato 4491, cc. 916-918.

22 Particolarmente interessante è la descrizione redatta da Charles Ogier di queste miniere una quarantina d'anni prima. Per questo manoscritto rimasto finora inedito, cfr. C. Wis, *Una relazione del Seicento sulle miniere del Settentrione*, estratto da Studi Niderlandesi-Studi Nordici, XXV, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1982, pp. 1-18.

23 Mediceo del Principato 4491, cc. 920-920v. Cfr. la prefazione de *I Viaggi* per quanto riguarda le conquiste del Montecuccoli nel 1673, quando anche la riva sinistra del Reno fu annessa all'Impero (Bona e Colonia comprese).

24 I commercianti tedeschi introdussero nel medioevo in Svezia l'uso di questi pali addobbati per indicare festeggiamenti. Anche nelle zone della Finlandia di lingua svedese sostituirono alcune tradizioni locali, come ad Ahvenanmaa i fuochi di San Giovanni.

25 AA. VV., *Firenze Oggi*, Firenze, tip. Enrico Ariani 1896, capitolo "Le passeggiate", curato da Ida Baccini, pp. 97-107.

26 Mediceo del Principato 4491, c. 942v. Quest'affermazione farebbe cadere l'ipotesi, cui si è sempre creduto, di un viaggio del Magalotti in Finlandia. Il suo riferimento è peraltro generico: "dirò solamente, che il nostro Redi, le cui Opere hanno trovato Altari, e culto infin nell'ultimo Settentrione, avendole io trovate tenersi in qualità di Oracoli in Uplandia nell'Università di Uppsala, e in quella di Abò in Finlandia" (*Lettere Familiari*, op. cit., p. 131). Evidentemente aveva visto nella biblioteca universitaria di Uppsala delle opere di Redi, e lì probabilmente gli riferirono che ce n'erano anche in quella di Turku.

27 Mediceo del Principato 4491, cc. 942r-943, 948, 961, 965-966v, 976.

I malanni non gli impediranno però di condurre in questo periodo una vita oltremodo allegra: il 4/14 luglio descrive un festino nella villa di Ekebyhof posseduta da Wrangel, in particolare le baldorie degli invitati in stato di ebbrezza. Magalotti stesso si era ridotto in condizioni tali che, secondo lui, lo stesso Ariosto non avrebbe saputo e nemmeno osato rappresentare il suo Orlando furioso con un simile contegno. La notizia di questo suo comportamento si sparse, e a detta del Magalotti, fece onore non solo a lui, ma agli italiani in genere. Il padrone di casa, il vecchio conestabile, si trovava malato al letto, e un informatore saliva regolarmente per tenerlo al corrente dell'andamento della serata. Wrangel aveva evidentemente manifestato il suo apprezzamento nei confronti del Magalotti, che riporta nella stessa lettera: "il conestabile mi vuol tutto il suo bene mi stima un buon amico e cordiale."²⁸ Altri festini si svolsero ancora nella residenza dell'ambasciatore inglese, dove fu offerto un intruglio molto efficace di vino e di tabacco, nonché nella villa di un curato luterano, che Magalotti descrive nella lettera al Redi dell'11/21 luglio, con particolari scabrosi. Il racconto, preceduto da alcuni versi, conferma: "E Dio sa se si stava allegramente!". In questa let-

tera e in quella che porta la stessa data al Bassetti,²⁹ Magalotti narra di sperimenti fatti con dell'acqua stitica, che aveva la proprietà di fermare il flusso del sangue, su cui c'era stato anche uno scambio di idee tra il Redi e Fogel. Furono fatte delle prove con l'aiuto del medico francese Boudet nella residenza di De la Gardie, quella dell'ambasciatore francese e nella villa di Fernán Núñez su dei cani, su un ladro condannato a morte e su un cavallo. Quest'ultima operazione alle parti più delicate dell'animale, che aveva subito un infortunio, è descritta lungamente nelle due lettere, in quanto il Magalotti la riteneva "la più ridicola, se non la più bella di tutte; ma con tutto l'esser ridicola, non lascia d'esser forte assai".

All'inizio di agosto (25/7-4/8) Magalotti informa che la Regina e la corte si stavano preparando per la villeggiatura: "si discorre d'andare in campagna fra pochi giorni... La prima villa sarà Jacobsdal, poi a Swartsjoe, e l'ultima è Droningholm, che è il luogo favorito dalla Regina", in quanto l'aveva fatta costruire poco tempo prima. Magalotti racconta che nel parco di questo luogo ameno erano alzate diverse tende, sotto le quali si cenava tempo permettendo.³⁰ Nella *Relazione di Svezia* Magalotti descrive un po'

di più i passatempi della corte in campagna, dove "le Dame, e i Cavalieri godono qualche maggior Libertà che nella Città." La mattina si alzano tardi, e dopo le preghiere le dame si dedicano ai lavori manuali e alle letture prima dell'ora del pranzo. Dopo le dame e i cavalieri vanno "alla rinfusa con grandissima dimestichezza nel parco, o nel giardino" e quindi "tutti insieme su per i Laghi in una barchetta, dove remano le fanciulle". Lì si intrattengono anche con la pesca e alcune volte "per lor diporto costumano andare alle case de Contadini a mangiar della crema per lo più forte, o pur dell'ocche salate, o simili delizie".³¹

Nella lettera del 12/22 agosto al Bassetti Magalotti ricorda a modo suo la permanenza a Jacobsdal: "L'aggiunte foglie sono d'un arbero, che io non conosco, però non le mando per cosa nuova. Quello che posso dire a V.S. è che l'altro giorno che fui alla villa della Regina a Jacobsdall sentii una fragranza, che non mi sovviene d'aver sentito altrove, che tutta derivava da un viale piantato di questi arberi, onde ho risoluto di farne una piantata intorno al mio vivaio di Lonchio. Adesso mi dice chi scrive che è du tilleu. [sic!] Se è vero la Francia e l'Olanda ne son piene. Tant'è: non mi son mai abbattuto a sentir così buono odore, forse altrove non mi sono mai abbattuto a vederlo fiorito. Oppure sa-

rà proprietà della Svezia, o l'esaltare l'esalazione di questa pianta, o il rischiarare i nasi. In qualunque modo, se è una minchioneria V.S. la tenga secreta, perche di quel l'altro seme d'insalata mi sono arrivate le scopature fino a Stockholm."³²

Cinque giorni dopo, il 17/27 agosto manda un dispaccio che definisce "straordinario", per via "di una piccola navigazione del Meller" che avrebbe intrapreso l'indomani "per visitare gli scogli più deliziosi di questo lago".³³ Allude alle sontuose residenze costruite sulle isole del Mälaren, quali Ekebyhof di Wrangel, Swartsjö e Drottningholm della famiglia reale citate sopra. Magalotti rievoca la permanenza in quest'ultimo castello in una delle *Lettere Scientifiche ed Erudite* (lettera XVIII, dedicata all'abate Lorenzo Maria Gianni): "mi ricordo che mandai al Gran Duca in una lettera, per un gran regalo, un fior d'arancio, che io avevo colto nel Giardino, allora nascente di Droningholm". Si meraviglia di trovare lì questo fiore dei climi caldi³⁴ e gli viene in mente di prepararne unguento per dilettere le dame svedesi. Era già avvezzo a sperimenti del genere e dice che gli "sarebbe stato facilissimo con tutta questa penuria di fiori il moltiplicarla con metter a purgar presto presto del lardo; e purgato, intriderlo con della polvere di foglie di fior d'arancio, secche all'ombra" (di queste fo-

28 Ibid., c. 926 (si tratta dell'altra delle due lettere intestate al Bassetti di questa raccolta: "Sig. Apollonio mio!"). Elof Tegnér fa un ottimo riassunto di alcune lettere come questa, che aveva consultato all'epoca, nell'opera *Svenska Bilder från Sextonhundratalet*, Stockholm, F&G Beijers Bokförlagsaktiebolag 1896, pp. 216-8.
29 La lettera è segnata ms. Laur. Red. 206, cc. 57r-60r. Nella lettera dell'11/7 al Bassetti (cc. 942-3) vi è il poscritto "Ho già sigillato la lettera al sig. Redi". La stessa, senza i versi iniziali del ms., è stata stampata in versione "censurata" (è stata omessa l'operazione al cavallo), nell'opera *Delle Lettere familiari al Conte Lorenzo Magalotti e di altri uomini insigni a lui omessa l'operazione al cavallo*, nella stamperia di S.A.R. per Gaet. Cambiagi 1769, pp. 206-13. Di queste lettere molte sono indizzate al Redi anche negli anni successivi alla permanenza svedese del Magalotti, che la rievoca a più riprese all'amico (ad es. pp. 214, 223-4, 252).
30 Mediceo del Principato 4491, c. 952. Swartsjö, splendida villa costruita in stile rinascimentale su un'isola del Mälaren, bruciò un decennio dopo il viaggio del Magalotti. Drottningholm, costruita anch'essa su un'isola dello stesso lago, suscita un apprezzamento negativo in Jean-Baptiste Colbert: la ritiene costruita su un terreno sbagliato, giudicandola brutta nell'insieme. Le uniche cose degne di nota sono a suo avviso le splendide statue, portate da Praga come bottino di guerra (cfr. *Stockholm 700 år*, En minnesskrift, Stockholm, Anders Fricks förlag 1951, p. 127).

31 Magalotti, *Relazione di Svezia*, op. cit., ff. 132v-133.

32 Mediceo del Principato 4491, c. 973. Si tratta dell'unica lettera della raccolta non scritta di proprio pugno. Magalotti l'aveva sicuramente dettata, per di più ad una persona che non conosceva il francese, come denota la forma del 'tiglio'. Potrebbe trattarsi del cameriere fiammingo Collez, che tra le altre cose aiutava anche Magalotti a sbrigare la sua corrispondenza, e che a Vienna diventò suo segretario (cfr. Mediceo del Principato 4518, lettere dal 15/5 al 21/8 1678).

33 Mediceo del Principato 4491, c. 971.

34 Il senese Alessandro Bichi, che visitò la Svezia un ventennio dopo Magalotti, si sofferma ad ammirare piante esotiche — quali aranci — nei giardini reali, sorprendendosi di vederle in una terra settentrionale (cfr. *Stockholm 700 år*, op. cit., p. 128).

glie secche ne portava con sé per l'occorrenza da Firenze in una scatola). Queste venivano messe "in una piccola rete di seta cruda, e quella tenuta sospesa nel vaso dove si stilla". Nella stessa lettera Magalotti descrive questo fiore che lo affascina "per un denotativo di quell'ultima delicatezza, o per meglio dire, di quella più illibata verginità in cui aver si possa l'odore del fior d'arancio".³⁵ Ma questo raffinato ed attento studioso dei fenomeni della natura non si sofferma in alcun punto dei suoi scritti a descrivere il paesaggio settentrionale nel momento più bello. Non ne fa menzione nemmeno durante la lunga navigazione sul Mälaren, che pur avrebbe dovuto colpirlo. Non era giunto ancora il momento per manifestazioni di questo genere di sensibilità davanti alla natura incontaminata: dei viaggiatori secenteschi farà eccezione solo Jean-François Régnaud, che si abbandona a riflessioni straordinariamente attuali contemplando questo spettacolo grandioso.³⁶

* * *

Il compito che il Granduca aveva assegnato a Magalotti non era solamente quello di osservatore politico; gli aveva infatti anche dato l'incarico di procurargli delle curiosità del Nord. Quest'interesse di Cosimo

risaliva al 1668, anno in cui compì il suo viaggio in Germania e nei Paesi Bassi, in cui l'avrebbe accompagnato anche il Magalotti. Prima di partire Magalotti aveva incontrato a Ravenna Francesco Negri, che gli fece da guida per tre giorni, durante i quali "discorreva volentieri" con lui del suo avventuroso viaggio. Magalotti fece anche fare delle copie dei manoscritti di Negri, che Cosimo lesse, "o almeno alcune parti di essi mentre andava vedendo l'Europa". Successivamente Negri si recò dal Granduca che "vidde con soddisfazione le curiosità mostrate", che anche Magalotti aveva certo potuto ammirare durante il suo soggiorno a Ravenna.³⁷ Tra queste vi era una pigna particolare, che Negri definisce un prodigio della natura, in quanto, non avendo né "seme o pignuolo alcuno", "dalla sua sommità tramanda un pino alto più d'un palmo co' suoi rami e frondi verdeggianti".³⁸ Magalotti descrive nella *Relazione di Svezia* questo fenomeno della natura che aveva visto nell'armeria di Wrangel a Skokloster. Illustra anche le proprietà di un muschio particolare, di cui gli svedesi si servivano per ammazzare i lupi e i finlandesi per avvelenare persone. Porta con sé dalla Svezia un campione di questo lichene identificabile con la *Letharia vulpina*.³⁹ Oltre al gabinetto delle

35 *Lettere Scientifiche ed Erudite*, op. cit., pp. 236-7. Magalotti vi descrive come la Principessa di Urbino Vittoria, sposa del Granduca Ferdinando II, occupava il tempo nello stesso modo elegante: "La Gran Duchessa Vittoria di gloriosa memoria, la quale per una vaghezza mista di delizia, da Gran Signora, ne' mesi di Maggio, e di Giugno, teneva a stillare i fiori sopra uno studiolo della sua camera, in un tamburlanetto d'oro a lume d'acqua arzente". Sulla "levità verbale" unita alla "naturale aristocraticità dello stile magalottiano" in passi come questi di carattere scientifico, cfr. Falqui, *Stile dei 'Saggi di Naturali Esperienze'*, "Parallelo", anno I, primavera 1943, pp. 57-59.

36 *Oeuvres de M. Régnaud*, I, À Amsterdam, aux dépens de la Compagnie 1753, pp. 45-8.

37 Sull'argomento vedi C. Wis, *Le lettere di Francesco Negri ad Antonio Magliabechi dal giugno 1678 al giugno 1696*, estratto dagli "Atti" dell'Accademia Pontaniana, Nuova Serie - Volume XXXIV DXLIII dalla fondazione, Napoli, Giannini 1986, pp. 161-190, in particolare le lettere del 21 maggio del 1679 e del 26 dicembre del 1691, nonché Negri, op. cit., pp. 54-5.

38 Negri, *ibid.*, p. 186.

39 *Relazione di Svezia*, op. cit., ff. 108-109. Ringrazio il Professore Lauri Lindgren per avermi fornito questa indicazione (in Finlandia questo muschio cresce solo in alcune zone, quali Ahvenanmaa).

curiosità di Wrangel, Magalotti aveva anche visto quelli di De la Gardie e di Johannes Scheffer, il quale aveva anzi allestito un vero e proprio museo personale. Scheffer era considerato il maggior esperto dell'epoca di cose lapponi, ed è proprio a lui che il Magalotti si rivolse per un aiuto, come risulta dalla lettera del 12/2 settembre al Bassetti: "Com'è impossibile mettere insieme in così breve tempo tutte le rarità naturali del Nort, ho lasciato l'incombenza al Sig. Scheffero d'Upsalia d'andarmi mettendo insieme un assortimento delle curiosità che son nel suo gabinetto e che conosco." Si giustifica dicendo che se per mancanza di tempo non era riuscito in questo compito, nemmeno altri avevano avuto successo, in un periodo di un anno e mezzo. Si augura che Cosimo approvi il suo arbitrio, secondo cui lasciava a Scheffer la libertà di decidere sugli acquisti di minor importo, ma "capitandogli qualche rarità di trenta, quaranta scudi, ne dia prima avviso". Egli aveva promesso di mandare man mano le cose reperite ad un mercante di fiducia che le avrebbe pagato alla consegna, "fino alla somma di 100 pezze per adesso". Conclude il Magalotti che non gli pareva di aver agito male, o di aver fatto pochissimo.⁴⁰

Nella lettera cui fa riferimento, mandata a Scheffer il giorno prima, Magalotti precisa di possedere già un tamburo magico e un martello,

nonché diversi capi d'abbigliamento lapponi, ricamati con un filo di piombo. Chiede a Scheffer di procurare invece un anello, che i lapponi fanno saltare sul tamburo durante i loro riti, un arco, delle frecce, alcune manufatti, e soprattutto un paio di sci. Gradirebbe anche una statuetta in pietra raffigurante l'idolo dei lapponi, nonché delle curiosità "utili allo studio della storia naturale", eccezion fatta di reperti ricavati dalle miniere, di cui aveva a sufficienza. Il mercante in questione, a cui bisognava far recapitare la merce, si chiamava Nicolas Matthiesen e aveva bottega vicino alla chiesa tedesca.⁴¹

A parte questi oggetti per di più di carattere etnografico, Magalotti aveva anche avuto l'incarico di procurare sia al Granduca che ad alcuni membri della sua famiglia, altre "curiosità" ben più impegnative. Si trattava di opere d'arte, di cui la Svezia abbondava dopo le razzie delle truppe di Gustavo Adolfo.⁴² Già nella lettera del 16 giugno informa di aver visto "un ritrattino meraviglioso, che giocherei la vista esser di Giorgione e non lo pagai più di due ungheri". Vorrebbe anche acquistare "un quadro del Pussino, e pur buttar via un cento pezze". Nella lettera di giugno sopraccitata al Principe Leopoldo gli aveva proposto un dipinto dello stesso autore, risultandogli che non ne possedesse. Magalotti aveva anche ordinato subito dopo il

40 Mediceo del Principato 4491, cc. 978-9. (Anche il Magalotti aveva un gabinetto delle curiosità: ne fa cenno nella lettera sopraccitata 22/1, dove ringrazia il Bassetti d'aver avuto "l'amorevole pensiero" di arricchirlo.)

41 Il ms., segnato G260c, è custodito nella biblioteca Universitaria di Uppsala. Per l'edizione commentata di questo manoscritto, cfr. C. Wis, *Una lettera inedita di Lorenzo Magalotti sulla Lapponia*, estratto da *Miscellanea di Studi in onore di Raffaele Sirri*, a cura di Matteo Palumbo e Vincenzo Piacella, Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'Occidente, Napoli, Federico & Ardias 1996, pp. 439-446.

42 Sven Stolpe, *Drottning Kristina*, Stockholm, Bokförlag Aldus/Bonniers 1966, pp. 16-24, descrive specie la rapina dei tesori di valore inestimabile di Praga, trasportati direttamente in Svezia con galeoni.

suo arrivo a Stoccolma dei quadri al pittore David Klöcker-Ehrenstrahl. Dice nella lettera del 9/19 agosto: "Son due mesi che stento di cavar delle mani di Klucker, l'unico pittore, a cui si puo voltare un galantuomo in queste parti, quelli che ho fatto fare per il Padrone" e che doveva mandare verso l'Italia la sera stessa tramite tre mercanti con cui aveva cenato. Per quanto riguardava i ritratti del Re e della Regina, suggerisce di farne delle copie, giudicando i costi di Klöcker troppo alti, in quanto era considerato il "Mons.^r Le Brun della Scandinavia, benché il Re non l'esercizi in altro che in dipinger cani, cavalli, uccellacci". Per accontentare il suo Padrone, avrebbe anche tentato di acquistare i ritratti già fatti da qualche privato.⁴³

Alla fine di agosto il soggiorno svedese di Magalotti si stava ormai volgendo al termine. Nella lettera del 19/29 agosto dice "di godere ancora di questi freschi, per lasciarle però domattina l'altra piacendo a Dio". Dovrà intanto rimandare ancora la partenza di una ventina di giorni. Dalla lettera sopracitata del 12 settembre risulta che i preparativi per la partenza erano ormai completati: "Lascio qui due gran casse per S.A. le quali ordino siano spedite a Lubecca, per dove partiranno stasera, o domani, di là anderanno a Amburgo co' soliti carri. Qui ordino che faccian alto fino a ricevere gli ordini

di V.S. la quale avera il pensiero di ordinare a Veerporten se dovera mandarle per terra la solita condotta, o vero approdarle per mare, che in qualunque modo, sarà sempre pericolosissimo, che è la ragione perché non ho voluto arbitrare a mandarle per quella via attesa la difficoltà di rivederla insieme". Dichiarò di essere certo che quando il "Depositario"⁴⁴ vedrà la merce, rimarrà sorpreso della sua competenza. Desidera ancora di accontentare il Granduca con delle "rarità del Nord" di un altro genere: commissiona anche l'acquisto di quattro rangiferi, cioè due maschi e due femmine, "i quali saranno mandati parimente a Veerporten, e se sarà possibile mandar con essi un lappone, con l'aggiunta di una bestia in più, se la spesa non dovesse essere molto maggiore".⁴⁵

Magalotti assolve dunque col solito scrupolo le sue incombenze prima di lasciare la Svezia definitivamente. Dice sempre nella stessa lettera che avrebbe lasciato sul posto il suo cameriere Collez per qualche tempo, per sbrigare questioni pratiche rimaste sospese, quali la corrispondenza, auspicandosi che non venga sovraccaricato ulteriormente, "avendo bisogno di far quivi il cameriere del mio cameriere".⁴⁶ Comunica ancora in una lettera datata 8/19 settembre di lasciare "un amico" a Stoccolma, a cui indirizzare le lette-

re della cancelleria granducale in cifra.⁴⁷

Questo "diario di Svezia" meriterebbe di essere analizzato tutto, perché forse come nessun altro scritto del Magalotti illustra i vari aspetti della sua personalità poliedrica. Egli passa con facilità da notizie di primaria importanza strategica a confessioni intime: toccanti sono ad es. i passi ricorrenti in cui discorre dei suoi malanni, pur cercando di minimizzarli. Ma apprendiamo anche che questo cortigiano vanitoso è in grado di divertirsi in modo fanciullesco in allegra compagnia di amici, così come sa godere dei momenti di raccoglimento davanti ad un camino acceso. Il suo animo gentile gli fa apprezzare particolari quali una caraffina con dei mughetti freschi nella stanza della Regina, e "per un gran regalo" ha il pensiero di inviare al Granduca in una lettera un fior d'arancio. Ha anche l'idea di arricchire l'angolo delle piante esotiche del giardino di Boboli, cui Cosimo teneva molto, con dell'insalata di questa terra settentrionale. Ma il Magalotti dimostra di

saper essere anche un uomo estremamente pratico: soddisfa le richieste avanzategli dal Granduca e dalla sua famiglia nella migliore delle maniere, occupandosi con grande competenza di questioni economiche. È in grado anche di valutare e di trattare opere d'arte di gran pregio.

Magalotti passa dunque con disinvoltura dalla relazione ufficiale al discorso intimo; del resto questa è una delle caratteristiche principali di tutti i suoi scritti. Ha ragione il Falqui nell'asserire che è proprio questa predilezione del Magalotti per la "lettera" a "suggerirgli e prestargli di continuo occasione o pretesto per variare e intrecciare i propri argomenti, come nel gioco di un'incessante, amabile e naturale conversazione".⁴⁸ Ma mai come qui vi è tale contrasto: in un carteggio estremamente delicato, destinato per la maggior parte a rimanere segreta, Magalotti intrattiene con le sue confidenze. Così man mano, dietro a questi 'primi piani', si delinea l'immagine coinvolgente dell'Uomo Magalotti.

43 Mediceo del Principato 4491, cc. 965-7.

44 Dai carteggi risulta che questo mediatore si chiamava Filippo Veerporten, e Fermi, op. cit., p. 55, riferisce che Cosimo aveva il suo depositario generale ad Amsterdam, dal nome Feroni. Questi era una vecchia conoscenza del Magalotti, e lo aveva anche ospitato a casa sua nel 1668.

45 Il dono delle renne era così ricorrente già nel Cinquecento, che ne fu vietata l'esportazione con un editto; cfr. *Historia delle Genti et della natura delle cose settentrionali*, Vinegia, appresso Giunti 1565, pp. 142, 212v-213.

46 Mediceo del Principato 4491, c. 978. Magalotti confessa in un suo scritto a Cosimo di non aver saputo apprezzare le capacità straordinarie di Collez che dopo tre anni di servizio, aggiungendo: "Pure, la sua pazienza e la sua fede vinsero il mio disamore, perché in verità non ho mai lasciato d'amarlo, ma la mia austerità e la mia indiscrezia; il che successe prima d'uscir di Svezia" (*Scritti di Corte e di Mondo*, op. cit., p. 184, capitolo "Confessioni al Granduca Cosimo III").

47 Tegnér, op. cit., pp. 193-4, riferisce questi fatti citando una lettera attualmente smarrita (dice trattarsi di una delle ultime lettere del Magalotti, di cui non vi è nemmeno traccia).

48 *Scritti di Corte e di Mondo*, prefazione cit., p. XIII.

Carl-Erik Bruun

IL CACCIA FIAT G.50 FRECCIA IN FINLANDIA

In Finlandia il caccia Fiat G.50 *Freccia* fu in dotazione al 26.º gruppo nel periodo 11.2.1940-26.6.1944, e cioè per quattro anni, quattro mesi e quindici giorni. Entrai a far parte di questo gruppo l'8 febbraio del 1941 come sottotenente di complemento, e sono stato l'unico ufficiale che abbia volato senza interruzioni con il medesimo gruppo fino al termine della guerra, e cioè fino al 27 novembre del 1944.

Il *Freccia* era il primo caccia monoplano interamente metallico progettato dall'ing. Giuseppe Gabrielli, ed era stato inoltre il primo velivolo in Italia ad essere dotato di carrello retrattile e di propulsore radiale. Era prodotto dalla Costruzioni Meccaniche Aeronautiche S.A. (C.M.A.S.A.), appartenente al gruppo FIAT. La fabbricazione del prototipo iniziò nello stabilimento di Marina di Pisa nell'estate del 1936 e terminò agli inizi del 1937. Nel febbraio 1937 il prototipo G 50-NC 1 venne trasferito a segmenti a Torino, dove lo attendeva il capo-collaudatore Giovanni De Briganti. Il prototipo NC 1 venne provvisoriamente registrato come MM 334.

Il pomeriggio del 26 febbraio ebbe luogo il primo volo di collaudo, della durata di 15 min. In estate il velivolo venne trasferito all'aeroporto di S. Giusto di Pisa, dove la CMA-

SA disponeva di una pista di collaudo e poi a Guidonia, sede del Centro Sperimentale della Regia Aeronautica.

Il Ministero della Guerra italiano ordinò 45 G.50, nella versione a tettuccio chiuso. Nell'autunno del 1938 erano già una dozzina i velivoli che avevano effettuato il volo di collaudo, dopo il quale erano stati distaccati al Gruppo Sperimentale Caccia che si trovava in Spagna in appoggio alle truppe franchiste.

La Finlandia acquistò 25 velivoli il 23.10.1939 (ordinazione Nr 1240/39/IIm). Due vennero trasportati in Svezia per ferrovia attraverso la Germania il 14.11.1939. Altri sei rimasero bloccati a Stettino per ordine di Hitler e dovettero far ritorno in Svizzera. Vane furono le proteste dell'Italia e gli aerei dovettero essere imbarcati ad Anversa, da ove giunsero in Norvegia e da qui, per ferrovia, furono inoltrati a Malmö. Altri 17 furono imbarcati a Livorno per Gotenburgo il 6.1.1940, da dove i piloti collaudatori tenente Carlo Cugnasca e maggiore Bianchi decollarono per raggiungere Trollhättan in Svezia. Qui altri piloti svedesi si incaricarono di trasferirli a Karlsborg e Västerås. Infine i piloti finlandesi li portarono in Finlandia.

Dalla maggior parte degli aerei era stato tolto il tettuccio dell'abita-

colo che era così rimasto aperto. Si era dovuto ricorrere a questa soluzione in quanto le parti trasparenti della cabina erano state fabbricate in *guttaperca* (una sostanza flessibile e plastica ricavata dal lattice della gomma), la quale, in conseguenza della prolungata esposizione alla luce del sole, perdeva la sua trasparenza e impediva quasi completamente la visibilità al pilota, cosa che ovviamente non era affatto gradita a chi stava ai comandi del velivolo.

Il primo aereo, contraddistinto dalla sigla FA-1, venne portato in Finlandia dal capitano Erkki Ehrnrooth il 18.12.1939 e l'FA-2 dal sottotenente Tapani Harmaja il 2.1.1940.

Un'altra ordinazione venne fatta il 16.1.1940 (Nr 1430/40/IIm.); si trattava di 10 velivoli. Poiché nel frattempo le condizioni di pagamento erano mutate, la Finlandia dovette addossarsi le spese di trasporto e di assicurazione marina.

A causa di questi vari contrattempi i velivoli si fecero attendere in Finlandia e al gruppo LeLv 26 venne assegnato il suo primo Fiat G.50 soltanto l'11.2.1940, pilotato dal sottotenente Reino Valli. Due altri Fiat andarono purtroppo perduti durante il volo di trasferimento in Finlandia. A Västerås il sergente Asser Wallenius al momento del decollo non riuscì a prendere quota e finì nel bosco, mentre il sottotenente Wilhelm Bekassy scomparve nel cielo del Baltico. L'11.2.1940 venne costituito il 3º gruppo al comando del tenente U.A. Nieminen, dotato appunto dei Fiat.

Prima di stipulare il contratto di

acquisto, era stato mandato in Italia come collaudatore il sottotenente della riserva Tapani Harmaja, il quale, al suo ritorno in Svezia, scrisse un rapporto sulla sua esperienza di collaudo nei campi di Littoria e Furbara. Durante un volo di prova, in picchiata a candela superò di 90 km/h la velocità massima consentita. Su questa velocità di 828 km/h raggiunta dal sottotenente Harmaja, l'ing. Gabrielli volle stendere un rapporto tecnico. La velocità iniziale era stata di 200 km/h e quella finale di 900-1000 km/h. In Italia era nato un nuovo record.

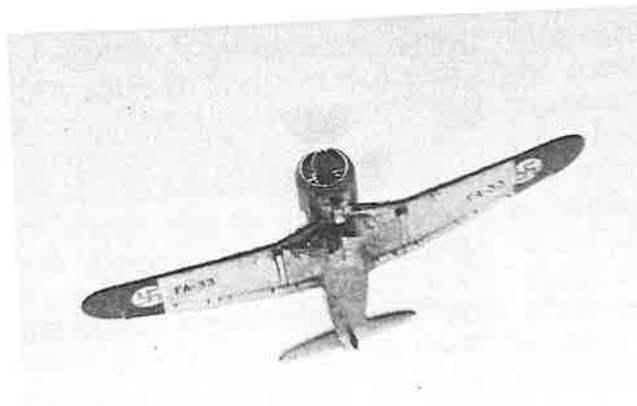
dati tecnici del Fiat G.50

apertura alare	10,99
lunghezza	7,80
altezza	3,28
peso a vuoto	1920 kg
peso totale	2350 kg
peso alare sopportabile	128 kg/m ²
carico potenza	2,87 kg/CV
velocità massima a l.m.	410 km/h
velocità massima in quota (5000 m)	484 km/h
velocità di crociera	380-410 km/h
velocità minima	123 km/h
velocità di atterraggio	110-140 km/h
tempo di salita a 1000 m	0'40"
tempo di salita a 5000 m	5'34"
quota di tangenza massima	9900 m
autonomia	400 km

(i dati possono variare secondo le pubblicazioni da cui sono tratti)

motore

Il Fiat G. 50 aveva un gruppo motore-propulsore stellare a raffreddamento ad aria Fiat A.74 R.C. 38 S, a 14 cilindri; la potenza installata era di 840 CV con compressore +100 CV 590 kg. Era dotato di un'elica a tre pale Fiat-Hamilton a giri costanti. Il motore spesso doveva essere com-



FA-33

pletamente revisionato dopo 40-70 ore di volo.

armamento

2 mitragliatrici Breda-SAFAT da 12,7 mm in fusoliera e sincronizzate con l'elica. 300 colpi per arma. Prima di essere dotato di pallottole in grado di perforare una protezione corazzata, il Fiat G.50 non disponeva di munizionamento con una capacità sufficientemente buona di penetrazione, dato che le pallottole non passavano una corazza di 8 mm. La cadenza di fuoco era insufficiente, 700 colpi al min. La messa in funzione dell'arma era ad ariacompressa, e sia all'inizio che alla fine della raffica la mitragliatrice ritardava. In inverno la mitragliatrice sparava molti colpi ancora dopo che il pilota aveva terminato la raffica.

L'aereo era comunque molto maneggevole in picchiata e questo permetteva di prendere facilmente la mira. Il fissaggio delle mitragliatrici nel vano lasciava però a desiderare, ragion per cui molti colpi andavano perduti. Era di conseguenza neces-

sario avvicinarsi il più possibile al nemico per essere sicuri di colpirlo.

radio

La radio originale funzionava ad una frequenza di 200-400 m., il che faceva sì che potesse essere ascoltata all'esterno con un normale apparecchio ricevente.

Quando la stazione radio cominciava a suonare "Siam tre piccoli porcellin", gli abitanti della zona si ritiravano nel rifugio. Il disco veniva mandato in onda quando i bombardieri nemici si avvicinavano. Più tardi su alcuni velivoli venne installato lo stesso tipo di apparecchio radio montato sul *Gloster Gladiator*.

combustibile

Il serbatoio principale aveva una capacità di 312 litri e di 30 quello in fusoliera (87 ottani). Volando al risparmio si poteva raggiungere una autonomia di un'ora e mezza, che in combattimento si riduceva a 50 minuti. Il consumo di carburante era di 270 gr/CV all'ora e il consumo di lubrificante 25/CV.

Alla guida del Fiat G.50

Vidi il G.50 per la prima volta a Tampere nell'estate del 1940 e la prima impressione che ne ricavai fu: «come è possibile che qualcuno abbia disegnato un aereo così brutto!» e ci volle del tempo prima che mi ci adattassi. Era quella "gobba da pe-

sce persico" che mi faceva pensare così. Ma più tardi mi fu detto che la fusoliera sopportava il 30% della superficie portante.

Quando nel febbraio 1940 fui trasferito al gruppo LeLv.26 di Joroinen e iniziò l'addestramento sul G.50, la mia opinione cambiò radicalmente. Era proprio un bell'aereo.

Il comandante del gruppo era il maggiore J.W.R. Harju-Jeanty. Costui aveva costituito una squadriglia di collaudo per poter risolvere i problemi tecnici che si erano palesati col G.50 durante la *guerra d'inverno*. Disponevamo di alcuni velivoli forniti di sci che appartenevano alla dotazione dei Fokker. Volai la prima volta con il G.50 (la sigla era Fa-5) l'11.2.1941. Compìi tre atterraggi e l'aereo mi diede l'impressione di essere complessivamente migliore del Fokker. Il volo seguente ebbe luogo il 22.2.1941, ed anche questo si concluse con un felice atterraggio. Era inverno, e il pilota doveva indossare la pelliccia, gli stivaloni di feltro e guanti imbottiti.

Come si è detto, il primo modello di velivolo era dotato di un tettuccio chiuso in guttaperca; per fortuna il parabrezza era di materiale migliore. L'abitacolo era piuttosto stretto, ma per un mingherlino come me andava benissimo e non avevo bisogno di sedere di traverso. La cintura di sicurezza era composta di due larghe bretelle, alle quali era unita una catena che passava tra le gambe, con la quale si poteva regolare la tensione delle bretelle. Il

paracadute era un comodo *Salvator dorsale*, con il quale si sarebbe potuto tranquillamente pedalare in bicicletta. Era dotato di una larga fascia ventrale, già agganciata per il salto. In caso di allarme i piloti veterani del G.50 saltavano al loro posto di pilotaggio e solo allora si assicuravano il paracadute e la cintura di sicurezza.

Il motore veniva messo in moto aprendo l'inalatore e al tempo stesso si azionavano i magneti e si faceva circolare la corrente tramite un piccolo generatore. Il motore era dotato di un sistema ad aria compressa, tramite il quale l'aria, attraverso piccoli condotti, passava nei cilindri. Se nel serbatoio c'era abbastanza pressione il motore si metteva in moto facilmente. Il motore veniva normalmente messo in funzione con un serbatoio a pressione esterno. A sinistra si trovava la levetta del gas, quella dell'elica e quella per chiudere o aprire l'aria. C'erano poi l'accensione e i comandi degli alettoni e del carrello.

Nel cruscotto trovava posto la strumentazione di volo e di guida del motore, nonché il dispositivo di



FA-27 all'aeroporto di Malmi a Helsinki l'inverno 1942.

mira. Nel cruscotto inferiore si trovava tra gli altri un vetro opaco ovale, da cui si poteva controllare se il carrello era rientrato o era ancora estratto. C'erano poi la bussola e i comandi di carica delle mitragliatrici. A metà trovava posto una targhetta dove c'era scritto in italiano "Entrare in campo con velocità ridotta (175- 150 km ora)". Ambedue le mitragliatrici avevano un comando per la mira, tramite il quale erano messe in funzione. Veniva consigliato di tenere il motore ad almeno 1200 giri/min se non si voleva far fuoco sulla propria elica.

I pedali potevano essere regolati secondo la statura del pilota. Nella parte superiore della cloche si trovava un pulsante con il quale si azionavano i freni e girandolo veniva fuori un altro pulsante che serviva ad azionare lo sparo delle mitragliatrici.

Il mio volo seguente, il 12.3.1941, fu con un G.50 dotato di carrello a ruote e terminò con un atterraggio a muso in giù. Ero partito per un volo di trenta minuti con lo scopo di impratichirmi a far rientrare il carrello retrattile, e tutto andò bene. Arrivai per un normale atterraggio alla pista coperta di neve. Il sole brillava nella direzione delle 11. Al decollo mi era stato detto che la spia del carrello non funzionava, ma che grazie a un foro coperto da un vetro situato sul pavimento si poteva vedere un piccolo dado rosso che indicava che il carrello era abbassato. Inoltre ero stato messo in guardia che, una volta estratto il carrello, l'aereo tendeva ad impennarsi notevolmente, ragion per cui era opportuno tenere l'aereo leggermente in-

clinato di coda. Feci come mi era stato detto. Abbassai il comando per la fuoriuscita del carrello, né notai alcunché di strano quando dovetti piegare un po' la cloche per tenere il peso sulla coda. Abbassai gli alettoni e non potei non apprezzare le buone caratteristiche di planaggio del G.50. Poiché nel frattempo mi ero accorto che non sarei riuscito ad atterrare entro i limiti della pista, tirai completamente la manetta del gas per riprendere quota e fare un ulteriore giro intorno all'aeroporto. Non mi preoccupai di far rientrare il carrello (e questo assolutamente non si dovrebbe fare, dato che bisogna sempre ritrarre il carrello quando ci si alza). Mi ripresentai nella giusta posizione per l'atterraggio e stavo pensando che ora il "vecchio" avrebbe fatto proprio un bell'atterraggio quando l'elica andò a sbattere contro la superficie della pista e la neve turbinò tutto attorno. Che cosa era mai successo? Alzai istintivamente le mani per non toccare nulla. Arrivò subito il sottotenente Olavi Sihvo, il quale constatò che non si vedeva nulla di strano. Toccò la levetta del carrello, che non era bloccata nella posizione di funzionamento. E solo allora mi venne detto che la levetta non funzionava se non veniva bloccata nella posizione di atterraggio. A causa del riverbero del sole non avevo notato che la spia indicava rosso, si era cioè acceso il segnale che lo strumento non era stato attivato.

Ebbi naturalmente una bella lavata di capo. L'allievo non era riuscito a far buon uso di tutte le istruzioni ricevute, scritte ed orali. Il maggiore

comandante spiegò che il velivolo si impennava così tanto che mi sarei dovuto accorgere che ero sul punto di combinare un guaio. Il capo di stato maggiore dell'aeronautica rilasciò il verdetto: "Danno a materiale dello stato. Prendere più lezioni di volo!" Certo che ero veramente giù di corda, specialmente quando mi dissero che avevo dimenticato il carrello. E dire che con il volo precedente non c'era stata altra differenza che l'impiego di un diverso tipo di carrello. Ma per fortuna non vale la pena di prendersela con un giovane sottotenente.

Il volo seguente ebbe luogo il 17.3.1941. Provai in aria il funzionamento del carrello a varie velocità e notai che i "veterani" quando atterravano volavano a velocità che superava di molto quella prescritta, ma il Fiat non si impennava affatto quando la velocità si aggirava sui 200 km/h. E questo un po' mi tranquillizzò. Da allora non ho avuto più dubbi sulle qualità del G.50.

A tutt'oggi ho volato con 93 diversi tipi di aereo. Quello migliore per qualità di volo era indubbiamente il G.50. I primi tempi il velivolo non disponeva di una ruota di servizio, ragion per cui girare l'aereo al suolo non era impresa facile. Nella fase di decollo si constatava la tendenza a sbandare verso sinistra, cosa che comunque si poteva facilmente correggere. Nei volteggi l'aereo era molto maneggevole. Nelle virate più strette bisognava tirare con maggiore energia che sul Fokker. Se si sbagliava si rischiava di passare il "g" 4.

Una grande differenza con gli al-

tri velivoli era l'eccellente capacità che il G.50 aveva in picchiata. Quando si faceva un looping a 200 km/h, l'accelerazione poteva riservare brutte sorprese a chi non era abituato, dato che a 1500 metri il contagiri indicava già una velocità di 800 km/h e il pilota veniva schiacciato contro lo schienale del sedile. L'aereo cadeva più velocemente del pilota, mentre invece sul *Brewster* il pilota veniva trattenuto dalla cintura di sicurezza, e cioè cadeva più velocemente dell'aereo. Il G.50 era perfettamente controllabile in picchiata. I comandi erano facili da usare a qualsiasi velocità. Con una virata ci si liberava facilmente del nemico.

Il 10 febbraio ebbi ancora la possibilità di eseguire una prova di fuoco a terra con le mitragliatrici, dopodiché mi fu concesso il distintivo di pilota dell'aviazione finlandese, che mi fu consegnato il 7.5.1941. Subito dopo chiesi di lasciare il servizio regolare di complemento, il che avvenne il 31 maggio 1941.

Il 24 giugno 1941 ero però già di ritorno al reparto e il giorno seguente, S. Giovanni, l'URSS attaccò la Finlandia e senza dichiarazione di guerra bombardò numerose località. Quindici bombardieri SB-2bis attaccarono Joroinen, dove si trovava la nostra base; 13 vennero abbattuti dai miei commilitoni. Io stesso potei presto partecipare agli eventi bellici e il 3.9.1941 abbattei un I-16 e un I-153 con il mio G.50 che portava la sigla FA-1.

Volai per l'ultima volta su un G.50 (FA-11) il 27.6.1944. Era un volo di collaudo.

traduzione di Luigi G. de Anna

EMILIO SALGARI E I CAVALIERI DI MALTA

Emilio Salgari (1862-1911), noto per romanzi in cui agiscono pirati della Malesia, filibustieri del Mar dei Caraibi, corsari delle Bermude, predatori e naufragatori di ogni parte del mondo, non ha dimenticato il più vicino Mediterraneo, zona d'azione di guerre corsare dagli inizi del Cinquecento al 1830 circa.

Le numerose torri litoranee e altre difese di cui sono disseminate ancora oggi le coste italiane, gli agglomerati urbani sorti nell'entroterra e sulle alture (quelle liguri in modo particolare), ricordano concretamente, fra l'altro, le diaspore delle genti rivierasche collegate alle incursioni dei pirati barbareschi. Canzoni e opere teatrali, si pensi a *L'Italiana in Algeri* di Gioacchino Rossini, ma anche leggende, fiabe, drammatizzazioni folkloriche e racconti orali tramandatisi nei secoli¹, se da un lato rammentano la guerra corsara tra cristiani e musulmani, con i suoi movimentati episodi di saccheggi e di schiavitù, di eroismi e di tradimenti (la figura del rinnegato è ricorrente), dall'altro lasciano comprendere quali e quante, oltre alle fonti tradizionali, possano essere state le ispirazioni per Salgari. O meglio, lasciano intravedere uno dei

motivi per cui decise di affrontare un argomento così radicato nell'immaginario collettivo, peraltro basandosi, come di consueto, su resoconti affidabili, sia pure suscettibili di manipolazioni fantastiche.

Nel romanzo *Le Pantere d'Algeri* (Genova, Donath, 1903), ambientato nel 1630, afferma infatti trattarsi di "veridica istoria": la circostanza è da ricondurre alla sua onnipresente esigenza di proporre testi credibili, ricostruendo nel modo più convincente possibile lo scenario nel quale ambientare le avventure di turno. Questo suo encomiabile sforzo, scandito da ricerche e consultazioni rese più gravose dal poco tempo a disposizione, dovendo per contratto scrivere tre romanzi all'anno e per necessità altri romanzi con pseudonimo nonché racconti e novelle, è evidenziato dal reiterato uso di note in cui assicura trattarsi di fatti storici oppure di asserzioni, appunto, circa la veridicità dei fatti narrati².

Il protagonista del citato romanzo, il giovane barone Carlo di Sant'Elmo, è presentato a bordo d'una elegante scialuppa ai cui remi sono vigorosamente in azione dodici uomini "coi petti rinchiusi in corazze d'acciaio sulle quali si vedeva im-



presso in nero una croce"; sull'asta di poppa sventola una bandiera con i colori dei cavalieri di Malta. L'imbarcazione fende rapidamente il mare lasciando le coste della Sardegna per dirigersi verso l'isola di S. Pietro, "che si delineava nettamente verso il sud-est".

In quell'isola, protetta dalle mura sinora inespugnate del castello dei conti di Santafiora, è in trepidante attesa la contessina Ida, nipote del conte Alberto, valoroso Cavaliere di Malta che "aveva reso importanti servigi coprendo dalle scorrerie di quei fieri predoni del mare (i pirati barbareschi) non solo S. Pietro ma anche la vicina isola d'Antioco", nonché figlia del conte Guglielmo, soprannominato Braccio d'acciaio, ucciso anni addietro con tutti i cavalieri di Malta che lo seguivano, dai guerrieri di Culchelubi, "il più famoso capitano che avesse allora il bey d'Algeri".

Motivo dell'imprevisto appuntamento dei due fidanzati?

La notizia recata da un pescatore, che i corsari barbareschi, i quali non avevano rinunciato ancora alla speranza di rendersi padroni del castello, stavano per piombare come uno stormo d'avvoltoi sulla disgraziata isoletta già tanto duramente provata.³

Nel castello, schiavo della contessina, ma trattato come un uomo libero, vive da due anni un principe algerino, Zuleik, in attesa di essere restituito ai suoi contro la resa d'uno schiavo cristiano. Il focoso "moro barbaresco, un figlio di quella terribile razza di conquistatori che avevano portate le loro armi in Spagna, spingendosi fino nel cuore della Francia", sembra piuttosto rassegnato, ed anzi ama intrattenersi il più possibile con la giovanissima Ida di Santafiora, suonando per lei la *tiorba* algerina che, precisa Salgari, è "una chitarra dal manico lunghissimo", da cui escono "dei suoni dolcissimi, malinconici".

Facile capire la situazione. Ardentemente innamorato della contessina, il potente Zuleik ha deciso di rapirla dopo aver rasato al suolo il castello e, avvisati con segnali luminosi, i suoi uomini stanno per assalire in forze l'isola. Non a caso, da alcuni giorni, una misteriosa feluca è ripetutamente avvistata nelle acque circostanti.

Impossibilitato ad accorrere con la sua poderosa galera, il conte Carlo di Sant'Elmo, convinto di avere tempo a sufficienza per ricevere adeguati rinforzi da Malta, sta ac-

1 Cfr. F. Sarchi, *Saraceni e Turchi nell'immaginario collettivo del ponente tra Medio Evo ed età moderna*, in "Miscellanea di storia delle esplorazioni", Genova, Bozzi, 1994, pp. 7-16.
2 Cfr. U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988, p. 263. Vi si legge: "Quando Salgari riferisce un fatto vero (o che lui credeva vero) — diciamo che Toro Seduto dopo Little Big Horn mangia il cuore del generale Custer — alla fine del racconto mette una nota a piè di pagina che dice: 1. Storico". In quanto alla precisazione che trattasi di una "veridica istoria", gli esempi potrebbero essere numerosi. Cito, ad esempio, dal terzo capitolo de *I drammi della schiavitù* (1896): "Nel 1858, cioè all'epoca in cui si svolge questa veridica istoria, il re Bango era all'apogeo della sua potenza..."

3 E. Salgari, *Le Pantere d'Algeri*, Genova, Donath 1903, p. 9.

correndo, come si è detto, con pochi uomini.

Altrettanto facile intuire l'esito dello scontro imminente, in considerazione non solo delle esigue difese cristiane ma soprattutto delle esigenze narrative, poichè il rapimento di Ida consentirà a Salgari di dar vita ai prossimi, avvincenti capitoli in cui leggere le peripezie del giovane cavaliere di Malta per liberarla in terra nemica, sfuggendo egli stesso alle attenzioni amorose di Amina, principessa mora che incontrerà ad Algeri.

I capitoli IV e V sono interamente dedicati alla strenua difesa del castello, dopo che gli inermi abitanti dell'isola sono stati facilmente sopraffatti:

Gli algerini avevano già invasa l'isola. Approfitando delle tenebre e della nessuna vigilanza dei pescatori, i quali erano ben lungi dall'attendere quel tremendo uragano peggiore d'una tromba marina, erano sbarcati prima di tutto dinanzi alla borgata che avevano subito espugnata, senza trovare una forte resistenza. Uomini, donne e fanciulli sorpresi nel sonno, atterriti dalle urla feroci dei corsari, dai colpi di fucile e soprattutto dalle fiamme che cominciavano a divorare le case, erano caduti in mano ai vincitori come un branco di pecore, lasciandosi spingere verso le galere che avevano gettato a terra i loro pontili onde facilitare lo sbarco. Poveri schiavi! Non dovevano più rivedere l'isola natia, venivano destinati a popolare gli orribili bagni d'Algeri, di Tunisi, di Tripoli, di Tangeri e di Sales e gli harem di quei feroci scorridori del Mediterraneo!⁴

Dopo quanto detto sin qui, è già possibile comprendere quanto di "storico" esista nella narrazione e perciò in qual misura credere a Sal-

gari quando asserisce trattarsi di "veridica istoria".

Va notato intanto che Sant'Elmo — nome del protagonista — è chiesto in prestito all'omonimo castello di Malta, divenuto famoso, tra l'altro, per la strenua resistenza all'assalto dei musulmani del maggio 1565. L'allarmante avvistamento di una feluca algerina nei pressi dell'isola di S. Pietro, trova invece riscontro in un documentato libro sull'argomento:

Nel 1621 — ci attesta un altro documento — il padrone Giovanni Veloto, avendo appreso che un legno musulmano si aggirava presso le isole di San Pietro e Sant'Antioco, chiese e ottenne licenza di corsa con esenzione da ogni imposta (e con un'imposta di appena il quattro per cento su eventuali prede in altre acque).⁵

Notizia che Salgari certamente apprese altrove, così come, probabilmente, seppe dell'assalto notturno all'isola di S. Pietro nel libro del 1861 di Pietro Martini *Storia delle invasioni degli Arabi e delle piraterie dei Barbareschi in Sardegna*, dove si legge:

I barbari sparsi in poco d'ora per tutta quella piccola terra, aveano sgangherato le porte ed illuminato colle loro fiaccole quelle chete abitazioni. I popolani atterriti e quasi disensati erano afferrati senza contrasto ed incatenati. Incatenavansi i vecchi, i fanciulli quali trovavansi giacenti nei loro letti a quell'ora avanzata di notte. Le donne aveano anche a paventare onta e villanie...

L'assalto risale al 2 settembre 1798, quando un migliaio di tunisini portarono via circa novecento abitanti, in maggioranza donne e bambini, dopo essere stati indirizzati all'isola da un

rinnegato del luogo. Non a caso, nelle prime pagine del romanzo salgariano, leggiamo questo dialogo tra il barone di Sant'Elmo e il suo attendente:

— Io mi domando chi può essere la persona che ha interesse ad attirare i corsari barbareschi sulle coste di S. Pietro — rispose il cavaliere di Malta con voce sorda — Non sa dunque quel miserabile che dove i barbareschi piombano, fanno un deserto!

— E' impossibile che vi sia un qualche rinnegato nascosto in S. Pietro, signore. Quegli isolani sono tutte brave persone.

E dunque Salgari ha preferito lasciare la responsabilità dell'attacco proditorio al moro Zuleik.

Sopravvissuto all'assalto, il barone assiste al tardivo veleggiare della propria nave, "con immense vele latine sciolte al vento e la bandiera dei cavalieri di Malta sventolante sulla cima dell'albero maestro", con la quale, peraltro, inizia l'inseguimento dei rapitori, al fianco del comandante in seconda, il Cavaliere di Malta Le Tenant.

La prossima battaglia navale non avrà risultati migliori, ancora per il soverchiante numero dei legni avversari:

I maltesi, con un coraggio disperato, cercano di rispondere da tutte le parti, ma la lotta è troppo impari. I ponti, le barricate, il castello, il cassero, si coprono di morti e di mutilati che nuotano nel sangue colle corazze squarciate dai frammenti di pietra delle bombarde e dalle palle delle colubrine le quali spazzano senza interruzione la coperta.

Anche nelle batterie la strage è spaventevole. Gli artiglieri, fulminati quasi a bruciapelo, cadono a dozzine accanto ai loro pezzi, che a poco a poco rimangono muti per mancanza d'uomini.

La galera non è più che un rottame che si mantiene ancora a galla per un vero miracolo. E' tutta strappi, tutta buchi, senza più murate, senza l'artimone che è caduto sul cassero, spaccato in due da una palla di bombarda, coi ponti e le barricate sfondate.

— Arrendetevi! — urlano da tutte le parti i barbareschi, che tentano ancora di arrembarla.

Il barone risponde con voce tonante:

— I cavalieri di Malta muoiono, ma non si arrendono!⁶

In precedenza, Salgari aveva appunto definito i maltesi dell'equipaggio:

Uomini rotti alle battaglie, che sfidavano quasi ogni giorno la morte invasi da fanatismo religioso e fieri di combattere sotto la gloriosa bandiera dei Cavalieri di Malta, non erano tali da preoccuparsi dell'enorme superiorità numerica dei loro nemici, specialmente quando questi erano barbareschi, nemici della Croce.

Questo atteggiamento, che rispetta la letteratura e la saggistica del tempo, è riscontrabile in un altro romanzo salgariano, *Il Leone di Damasco* (1910), ambientato all'epoca del conflitto tra Venezia e i musulmani, culminato con la battaglia di Lepanto. Ricorda infatti Salgari che i veneziani, in quegli anni difficili, furono aiutati praticamente soltanto dai Cavalieri di Malta, "sempre in armi sulle loro galere contro l'odiato musulmano".⁷

Nelle numerose pagine di digressioni storiche che intervallano la narrazione avventurosa, il romanziere cita ogni eroismo dei Cavalieri, le cui navi sostengono le azioni della flotta veneziana condotta da Sebastiano Veniero: particolarmente in difesa di Candia e poi a Lepanto, giacchè:

⁴ E. Salgari, *ibidem*, p. 26, 27.

⁵ S. Bono, *Corsari nel Mediterraneo - Cristiani e Musulmani fra guerra, schiavitù e commercio*, Milano, Mondadori, 1997, p. 64.

⁶ E. Salgari, *Le Pantere d'Algeri*, cit., p. 59.

⁷ E. Salgari, *Il Leone di Damasco*, Firenze, Bemporad, 1910, p. 42.

Fuori che dai veneziani e dai Cavalieri di Malta, si sarebbe detto che tutti gli altri ci tenevano poco a provare il filo delle scimitarre turche.⁸

Salgari segue dunque la tradizione letteraria delle grandi opere storiche, come la *Istoria della Sacra Religione et Ill.ma Militia di San Giovanni Gerosolimitano* (1602) di Giacomo Bosio e *I pregi della Toscana* (1701) di Fulvio Fontana, dove l'attività dei Cavalieri di Malta e di Santo Stefano è esaltata ed enfatizzata, sottolineando essenzialmente l'impegno in difesa del mondo cristiano contro la barbarie degli infedeli. Né poteva essere diversamente, giacché gli studi e le ricerche che hanno aggiunto considerazioni e valutazioni sull'argomento, non risalgono che all'ultimo mezzo secolo.⁹



8 E. Salgari, *Ididem*, p. 374.

9 S. Bono, *op.cit.*, p. 4.

10 Per notizie su quest'editore, presso cui Salgari usò il citato pseudonimo allo scopo di contravvenire alla clausola di esclusiva che lo legava contrattualmente con il Donath di Genova, si legga: S. Mazzarella, *I Biondo e Salgari*, in appendice a: E. Salgari, *L'Isola di Fuoco e altre storie di mare*, Palermo, Sellerio, 1997, pp. 193-204.

11 E. Salgari, *ibidem*, p. 139.

Nello stesso anno in cui fu pubblicato *Le Pantere d'Algeri*, probabilmente per sfruttare lo stesso argomento, diede alle stampe con lo pseudonimo Guido Altieri, presso l'editore Biondo di Palermo¹⁰, il racconto *I Pirati del Riff*, ambientato nei tempi in cui scriveva:

Si crede che la pirateria sia ormai completamente cessata negli antichi Stati barbareschi bagnati dalle acque dell'azzurro Mediterraneo, ma ciò non è veramente esatto. E' bensì vero che al giorno di oggi a Tripoli, a Tunisi, nell'Algeria e nel Marocco non si armano più quelle formidabili galere che, dal 1400 al 1800, fecero tremare tutti gli Stati cristiani del Mediterraneo, con le loro audaci e fulminee corse, saccheggiando le piccole città costiere e portando via un gran numero di persone destinate alla più crudele schiavitù. Le marine della Spagna, della Francia, dell'Italia e dell'Austria sono diventate ormai così potenti da mettere facilmente a posto, e senza troppa fatica, gli antichi pirati barbareschi; tuttavia di quando in quando quegli audaci predoni del mare tentano qualche impresa a danno dei poveri bastimenti a vela, che vengono sorpresi da qualche calma presso quelle pericolose coste.¹¹

Non sono più di scena, dunque, gli arditi Cavalieri di Malta, però, non a caso, è di scena una nave maltese, la *Calipso*, che "faceva i viaggi da Malta a Lisbona, dove andava usualmente ad imbarcare quell'eccellente vino chiamato Porto".

Natalia Scalisi

CORLEONE. LA CITTÀ REGIA DALLE CENTO CHIESE*

Adagiata in una conca e "protetta" da una corona di rocce calcaree uniche nel loro genere — "calcarenite glauconite di Corleone" —, Corleone presenta un contesto ambientale e culturale estremamente interessante. Colpiscono e accendono la fantasia le ROCCHE GEMELLE, una a Est, sulla cui sommità si trovavano i resti della Torre Saracena, l'altra proprio al centro della cittadina, dove sorge il Castello Sottano, un tempo carcere, era Eremo dei Frati Minori Rinnovati.

Sullo sfondo si staglia, maestosa ed enigmatica, Montagna Vecchia, su cui un tempo sorgeva la "parva civitas" della quale parla Cicerone nelle sue "Verrine"... Schera..., l'antica Corleone.

Corleone ha un biglietto di visita di tutto rispetto, sia per gli amanti della natura, sia per i cultori di Antichità e Storia dell'Arte.

Lo splendido BOSCO DI FICUZZA, scelto da re Ferdinando di Borbone come reale riserva di caccia, l'imponente ROCCA BUSAMBRA, le cui pareti a strapiombo sembrano innalzarsi dal bosco, il LAGO DI SCANZANO, vero e proprio serbatoio per numerosi volatili acquatici, le GOLE DEL DRAGO, le cui rocce scavate dall'acqua del fiume Fratti-

na hanno acquisito una morfologia molto suggestiva, arricchita da una flora rigogliosa, la CASCATA DELLE DUE ROCHE, formata dal "salto" delle acque del fiume "Corleone" che si raccolgono in un ridente laghetto naturale, sono solo alcuni dei luoghi più suggestivi per una escursione naturalistica, cui si potrebbero aggiungere altre tappe altrettanto belle e affascinanti, tutte caratterizzate da una flora lussureggiante — in questi luoghi vegetano piante tipiche, quali la *Minnartia verna subsp.*



Scorcio panoramico con la Torre Saracena sullo sfondo

* Nella primavera del 1999 si realizzerà lo scambio di studenti tra il liceo *Don G. Colletto* di Corleone e il liceo *Puolalanmäki* di Turku. Questo articolo rappresenta un incentivo alla conoscenza della bella cittadina siciliana.

grandiflora, l'Iberis semperflorens, la Brassica rupestris,... — e da una fauna ricca e variegata — in questi luoghi hanno il loro habitat animali quali l'Aquila reale, il Falco pellegrino, il Corvo imperiale, e poi ancora cinghiali, daini, volpi, martore, ricci,... —. D'altra parte il contesto naturalistico e paesaggistico è contrassegnato da numerose, antiche masserie, veri e propri "monumenti" della civiltà contadina. Ma Corleone offre anche un itinerario archeologico e monumentale ricco e affascinante, testimonianza lampante dell'importanza di questa cittadina nel passato. Corleone può essere definita senza paura di esagerare uno scrigno di tesori da scoprire giorno dopo giorno.

I reperti attestano che il territorio di Corleone fu abitato fin dal Neolitico, e la "parva civitas" riportata alla luce su Montagna Vecchia proclama la centralità geografica della città dalle aree archeologiche più importanti della Sicilia Occidentale: da qui è possibile raggiungere gli antichi siti di Himera, Solunto, Arigento, Selinunte, Segesta in trenta/novanta minuti.

Corleone in epoca romana era attraversata dalla strada consolare Palermo-Arigento, come testimonia il MILIARUM del console AURELIUS COTTAS, ritrovato nell'ottobre del 1954 in contrada Zuccarrone, a pochi chilometri ad Est di Corleone. La pietra miliare, in calcare duro grigio locale, risale al III secolo a.C. e rappresenta un documento storico importantissimo, perché pare si tratti della più antica iscrizione latina di Sicilia ed è l'unico miliario ritrovato

fino ad ora nell'Isola. Il Miliarum è oggi custodito nel Museo Civico locale.

Il MUSEO, intitolato a Pippo Rizzo, pittore corleonese esponente e interprete del Futurismo italiano, conserva numerosi reperti attestanti la ricchezza del territorio in epoca Greco-Romana. Ricchezza ed importanza che non dovettero venir meno neppure nel Medioevo, come si può desumere dal ritrovamento di un castello fatto costruire probabilmente dall'imperatore Federico II di Svevia e dal Castello Sottano, edificato nel XIII secolo dagli Angioini come presidio militare.

D'altra parte, fra le città demaniali della Sicilia, Corleone veniva definita "Città regia dalle cento chiese": molte di queste chiese sono scomparse, ma quelle rimaste presentano uno straordinario itinerario di architetture e beni artistici che vale proprio la pena visitare, e che, ancora una volta, attestano l'importanza della città fin dall'antichità.

Fra gli edifici sacri costruiti fra il XIII e il XVIII secolo possiamo ricordare:

1) **IL MONASTERO DEL SS. SALVATORE**, il cui nucleo, che risale al XIII secolo, si configura come una serie di agglomerati ripetutamente modificati nel corso dei secoli. Significativa, in tale contesto, è la chiesa dedicata al SS. Salvatore, che risale al XVII secolo e ricalca le tematiche proprie dell'architettura barocca di Sicilia. La chiesa, infatti, presenta agganci tipologico-stilistici con esempi architettonici di Palermo, quali la chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella, ubicata nel centro storico

del capoluogo siciliano.

2) **LA CHIESA DI SANT'AGOSTINO**, del XIV secolo, ubicata in una zona di vitale importanza per Corleone. Infatti nel 1300 il quartiere di Sant'Agostino, dove appunto è sita la Chiesa, si delineava come il fulcro commerciale e spirituale di Corleone, vista la compresenza in questa zona del Monte dei Pegni e della sede di uno degli Ordini Mendicanti — gli Agostiniani — che per primi si insediarono nella cittadina.

3) **LA CHIESA DEL CARMINE**, del XV secolo, in stile protorinascimentale arricchito da elementi stilistici seicenteschi, cui era annesso un convento oggi scomparso. Il complesso era la sede del secondo Ordine Mendicante — i Carmelitani — stabilitosi a Corleone dopo gli Agostiniani.

4) **LA CHIESA DI SAN DOMENICO**, la cui edificazione è da porre nella seconda metà del XVI secolo. La chiesa rappresenta uno degli esempi più significativi di impianto architettonico di tipo basilicale e tre navate. Ad essa era annesso il convento, sede dei Domenicani, il terzo Ordine Mendicante stabilitosi a Corleone, e che, insieme agli Agostiniani e ai Carmelitani, determinò la creazione degli "ambiti" di sviluppo commerciale e di espansione urbana del

la cittadina. La chiesa di San Domenico con l'annesso convento, infatti, era ubicata su una delle arterie più importanti del nucleo urbano, la Via Roma, dove si trovava la maggior parte delle residenze nobiliari (di esse qualcuna, come ad esempio il Palazzo Provenzano, attuale sede del Museo civico, è ancora oggi intatta). La Via Roma collegava la Piazza Superiore, sede del potere civico, con la Piazza Inferiore, sede del potere ecclesiastico, su cui si affacciava la Chiesa Madre.

5) **LA CHIESA MADRE** venne fondata probabilmente intorno al Mille, ma fu ricostruita alla fine del XIV secolo e modificata prima nel 1674 e poi nel 1769. La Chiesa Madre rivestiva un ruolo fondamentale nell'organizzazione urbanistica degli "elementi" architettonici ecclesiastici di Corleone; infatti era posta al centro di un ideale triangolo equilatero, i cui vertici erano costruiti dalle Chiese di Sant'Agostino, del Carmine, di San Domenico, sedi degli Ordini Mendicanti già menzionati. Questo



Panorama di Corleone (sullo sfondo la Chiesa madre)

triangolo ideale aveva senza dubbio una forte valenza simbolica, e dal punto di vista religioso — simbolo di Dio uno e trino — e dal punto di vista sociale. Infatti, poiché in linea d'aria le chiese di Sant'Agostino, del Carmine, di San Domenico erano equidistanti dalla Chiesa Madre, il triangolo indicava l'eguale suddivisione delle sfere d'influenza esercitata dai tre Ordini sullo sviluppo commerciale e sociale di Corleone.

La Chiesa Madre, dedicata a San Martino, esemplifica al meglio la tipologia barocca, e nell'impianto planimetrico e nella configurazione volumetrica esterna. La Chiesa, infatti, all'interno si imposta secondo uno schema basilicale e tre navate, con cappelle laterali, triplice abside, navata centrale a volta, crociera con tiburio ottagonale e cupola sovrastante; all'esterno la mole dell'edificio è dominata dalla cupola, che nella simbologia cristiana ha un forte messaggio spirituale: la potenza di Dio veglia sulla città e nello stesso tempo, essendo la cupola visibile da tutte le parti dell'abitato, guida l'uomo nel suo cammino terreno verso la salvezza.

6) Percorrendo la Via Roma sono visibili le tracce dell'antica **CHIESA DI SANTA MARIA DELLA NEVE**, nota come "Chiesa del Collegio", la cui costruzione risale al XIV-XV secolo. Della chiesa oggi rimangono soltanto il prospetto principale e il portale d'ingresso. Proprio questo portale è particolarmente interessante: è del Seicento e costituisce uno dei pochi esempi rimasti del Rococò Siciliano, evidente nella formazione delle linee sinuose del

doppio timpano spezzato, che generano caratteristici effetti percettivi e prospettici. La chiesa di Santa Maria della Neve nel XVII secolo ebbe un ruolo fondamentale nell'ambito sociale di Corleone, dal momento che presso di essa ebbe vita l'Opera di San Filippo Neri, un'istituzione ecclesiastica che aveva il compito di curare l'istruzione dei giovani corleonesi (fu per questo motivo che la chiesa venne intesa come "Chiesa del Collegio").

Tutti questi edifici — e si badi bene: ne ho citato solo alcuni! —, oltre ad interessare dal punto di vista architettonico, conservano ciascuno pregevoli opere d'arte, quali, ad esempio, la statua marmorea della "Madonna del soccorso", del Gagini, il "Crocifisso della Catena", mirabile esempio di arte bizantina (Chiesa Madre), la pala raffigurante la Madonna, attribuita al De Vigilia (Chiesa del Carmine), le due tele raffiguranti rispettivamente San Giovanni nell'isola di Patmos, di G. Velasco, e la Natività, di V. D'Anna (Chiesa di Santa Rosalia), gli stucchi serpottiani della Chiesa di San Pietro...

Accanto a Chiese e Conventi degni di nota sono alcuni EDIFICI realizzati da PRIVATI:

- 1) **IL PALAZZO PROVENZANO**, attualmente sede del Museo Civico, esempio di edilizia alto-borghese ottocentesca;
- 2) **IL PALAZZO CAMMARATA**, attuale sede del Municipio, caratterizzato da balconi, le cui ringhiere e mensole in ferro fuso costituiscono un esempio di manifattura tipicamente ottocentesca;
- 3) **L'EX OSPEDALE DEI BIANCHI**,

la cui costruzione dovrebbe risalire al XVI secolo. Al suo interno si possono ammirare pregevoli opere d'arte, fra cui un bellissimo scalone settecentesco in marmo rosso, fiancheggiato da colonne che danno un senso di spazialità e snellezza all'ambiente, e la Cappella del Santo Spirito, con il suo altare ligneo policromo con decoro a finto marmo, gli stucchi di scuola serpottiana, il pavimento in maiolica, splendida opera dei maestri mattonari siciliani del XVIII secolo, raffigurante il "Trapasso di San Giuseppe"...

E, nei pressi della Chiesa di San Pietro troviamo evidenti i segni del passaggio degli Arabi a Corleone: il portale della Chiesa di Sant'Andrea, contigua alla Chiesa di San Pietro, è costituito da un arco arabo che pare sia appartenuto ad una moschea. Sì, proprio così: a Corleone c'era la moschea! E mi sembra naturale, visto che la cittadina durante il dominio arabo (IX-XI secolo) venne scelta a capo dell'"Iklim", una circoscrizione militare che forse era anche civile. Era fondamentale che in questa circoscrizione ci fosse il "giaimi", la moschea, appunto, che poi, nel 1434 circa, venne trasformata in chiesa cristiana per iniziativa di Cristofaro Ruvarello, alfiere della scorta del re spagnolo Martino il Giovane. L'alfiere dedicò l'ex moschea, di-



Portale della Chiesa di Sant'Andrea

venuta tempio cristiano, a Sant'Andrea e vi fece costruire la tomba famiglia... Ma come non soffermarsi ad ammirare lo strano campanile della contigua Chiesa di San Pietro?... Eh sì, questo campanile è proprio strano!... Chissà che non sia vera la tradizione che lo identifica con il minareto da cui il "muezin" arabo bandiva la preghiera... Mi pare quasi di sentirlo, mentre una sentinella dall'alto della Torre scruta tutta la vallata che le si stende dinanzi a perdita d'occhio...

DUE MEDAGLIE DEL RINASCIMENTO ITALIANO NELLA COLLEZIONE ANTELL

Herman Frithiof Antell (1847-1893) fu un ricco medico finlandese che adoperò le ricchezze ereditate per collezionare monete, pezzi d'antiquariato e opere d'arte e per fare donazioni ai musei. Lasciò la maggior parte dei propri beni, comprese le collezioni, allo stato finlandese, il quale istituì una commissione parlamentare di fiduciari, la "Fondazione Antell", cui affidare la gestione del lascito. Alla fine dell'Ottocento la fondazione riuscì ad acquistare per la Galleria Nazionale finlandese delle importanti opere d'arte, tra le quali dei quadri di Gauguin, van Gogh e Cezanne, ed inoltre molti dei tesori che si trovano nel Museo delle Arti Applicate e nel Museo Nazionale di Finlandia. Purtroppo però, tra le due guerre, il potere d'acquisto della fondazione subì una drastica riduzione provocata dall'inflazione; nel dopoguerra l'attività della Fondazione Antell poté continuare solo grazie ai contributi dello stato. Questo permise negli anni Cinquanta un breve rifiorire di iniziative, seguito da un ulteriore, definitivo declino. Nel 1977 le funzioni della fondazione passarono nelle mani dell'Ufficio Centrale per il Patrimonio Culturale.¹

La raccolta numismatica di Antell

comprendeva soprattutto medaglie e monete svedesi; anche in seguito, le acquisizioni vennero dedicate esclusivamente a materiali di provenienza svedese. Tra gli acquisti più recenti, tuttavia, troviamo due medaglie italiane del Quattrocento. Scopo di questo contributo è di testimoniare della loro presenza nelle raccolte del Museo Nazionale di Finlandia e di fare un breve resoconto della storia della medaglistica finlandese e dei suoi legami con la tradizione rinascimentale.

Le prime medaglie finlandesi

L'inizio della medaglistica finlandese si può far risalire agli anni 1798-99, quando i circoli accademici di Turku cominciarono ad ordinare delle medaglie alla zecca di Stoccolma. La prima fu la medaglia conferita come premio dalla Società di Economia finlandese, la seconda fu una medaglia raffigurante il professor H.G. Porthan, coniate entrambe nel 1799. Alcune delle medaglie uscite dalla zecca di San Pietroburgo dopo l'annessione della Finlandia all'impero russo nel 1809, sono di altissima qualità, essendo state incise da due dei migliori medaglisti russi dell'epoca, Carl von Leberecht

(1749-1827) e il conte F.P. Tolstoy (1783-1873) su indicazioni di C.F. Wallenius (1765-1836). Wallenius, che era professore di retorica, scelse per le iscrizioni frasi di Orazio e di Virgilio. Le medaglie erano di concezione classica, basate sui modelli francesi del diciassettesimo e diciottesimo secolo, noti attraverso i lavori di medaglisti svedesi e gli scritti di G.G. Adlerbeth (1751-1818).

Il predecessore del professor Wallenius alla cattedra di retorica dell'università di Turku, nonché curatore della raccolta numismatica, fu il professor Porthan, cui si è fatto cenno prima, il massimo esperto dell'arte medaglistica finlandese del diciottesimo secolo. Porthan non lasciò scritti sull'argomento, tuttavia nella sua *Opera omnia* sono raccolti gli appunti presi da due dei suoi allievi durante le lezioni di archeologia classica, tenute tra il 1796 e il 1801². Nel corso di questi incontri, Porthan discettava anche di medaglistica antica e moderna, citando tra l'altro le opere di Antonio Pisanello.

A quell'epoca, la raccolta numismatica dell'università, che venne trasferita a Helsinki nel 1828, non comprendeva medaglie del Rinascimento; alcuni esemplari vennero acquisiti nel corso dell'Ottocento. La maggior parte di queste acquisizioni erano fusioni di qualità scadente, ad eccezione di un pezzo di particolare bellezza, la medaglia del sultano Mehmet II, realizzata da Bertoldo di Giovanni (morto nel 1491). La medaglia era stata comperata a Stoc-

colma nel 1830 dal professor Anders Blad (1748-1834), un chirurgo finlandese appassionato di antiquariato.

La nascita della medaglistica finlandese moderna si può far risalire all'ultimo quarto dell'Ottocento, grazie all'impulso che le venne dato da parte dell'architetto e romanziere Jac. Ahrenberg (1847-1914). Nel 1880 egli disegnò la medaglia con l'effigie dell'esploratore A.E. Nordenskiöld, realizzata da Walter Runeberg, il primo scultore finlandese ad essere anche medaglista. La medaglia Nordenskiöld era d'ispirazione neoclassica; nei decenni successivi tuttavia in Finlandia, come anche in altri paesi, si impose lo stile francese dell'Art Nouveau. Verso la fine del secolo in Germania prese piede uno stile diverso, più scultoreo, ispirato alle medaglie fuse del Rinascimento.

La prima a introdurre questo genere di tecnica in Finlandia fu Gerda Qvist (1883-1957). Il suo incontro con l'arte medaglistica tedesca pare sia avvenuto soprattutto attraverso il volume illustrato di Max Bernhart, *Die Münchener Medaillenkunst der Gegenwart* (München, 1917); in seguito la Qvist entrò in corrispondenza con il dottor Bernhart, che era il curatore della raccolta numismatica di Monaco.³ È assai probabile comunque che l'interesse della Qvist fosse dovuto anche ad un libretto (103 pagine) dedicato alla medaglistica del Rinascimento italiano dal titolo *Renässansmedaljer*, scritto dall'allora ventitreenne Bertel Hin-

1 T. Talvio, *H.F. Antell ja Antellin valtuuskunta*, Helsinki, 1993, con riassunto in inglese.

2 E. Matinelli (a cura di), *Henrici Gabriels Porthan opera omnia III*, Turku, 1966, pp. 148-57, 274-89.

3 Outi Järvinen, "The medals of Gerda Qvist", *The Medal* n. 11, 1987, pp. 59-66.

tze, il futuro direttore della Galleria d'Arte di Helsinki, e pubblicato nel 1924.

In Finlandia erano già apparsi numerosi studi — anzi, in quantità decisamente notevole — dedicati all'arte italiana rinascimentale. Nel 1884 J.J. Tikkanen, il primo professore di storia dell'arte dell'università di Helsinki, aveva pubblicato una tesi di dottorato dal titolo *Der malerische Styl Giottos*, cui fecero seguito studi sui mosaici della Basilica di San Marco (1888, 1889) e su altri aspetti dell'arte veneziana. Il libro di Tancred Borenius *Painters of Vicenza, 1480-1550* era uscito a Londra nel 1909 e poi a Vicenza nel 1911 (*I pittori di Vicenza*). Onni Okkonen aveva incominciato nel 1910 le proprie ricerche sull'arte con una tesi di dottorato dedicata a Melozzo da Forlì, e nel 1911 Osvald Sirén aveva dato alle stampe a Stoccolma un volume su Leonardo da Vinci.

Il libro scritto da Hintze non era il frutto di una ricerca originale. Nel 1920 era uscito il volume *Medals of the Renaissance* di G. F. Hill e nel 1923 la monumentale opera *Die Medaillen der italienischen Renaissance* di Georg Habich. C'erano anche altre opere recenti ben note e ben scritte come il volume *Italian Medals* (1904) di C. von Fabriczy. Non c'è dubbio che essi abbiano fornito a Hintze dati e illustrazioni, ma le opinioni espresse nel libro erano complessivamente sue. Egli riteneva che la medaglia del Quattrocento fosse "un altissimo monumento all'intelligenza, alla volontà, al potere e la

massima espressione universale di uomini determinati e forti. Contiene in sé la vita e l'anima di tutta un'epoca" (p. 8). In realtà, Hintze intendeva attaccare l'arte contemporanea, mettendola a confronto con quella "delle grandi epoche". Anche i recensori suoi contemporanei interpretarono il libro in questo senso.⁴

Non essendoci a quell'epoca che poche medaglie italiane nelle raccolte pubbliche o private finlandesi, l'opera di Hintze non poté avere forte risonanza, anche se indubbiamente contribuì all'idea che anche in Finlandia la medagliistica moderna potesse, anzi dovesse, partire proprio dalla tradizione rinascimentale delle medaglie fuse.

Dagli anni Quaranta ai giorni nostri

Nel 1941 Jouko Voionmaa (1912-1991) venne nominato curatore del Gabinetto Numismatico del Museo Nazionale. Essendo interessato in campo numismatico soprattutto alle medaglie, nel corso del suo mandato il Gabinetto Numismatico divenne una sorta di quartier generale della medagliistica finlandese. Conobbe sia la Qvist che Hintze, benché questi non si dedicasse più così esclusivamente alle medaglie. Sicuramente Voionmaa attribuiva grande importanza alle medaglie rinascimentali; nel 1950 decise infatti che il museo dovesse acquisire un'opera del Pisanello. Non era difficile trovare delle fusioni moderne di medaglie rinascimentali (spesso difficilmente

distinguibili dagli originali), ma Voionmaa voleva un pezzo "autentico". Essendo segretario della Fondazione Antell era sicuro di poter reperire i fondi necessari all'acquisto. Purtroppo però le restrizioni monetarie del dopoguerra complicarono la faccenda; quando in Svizzera venne messa in vendita una medaglia del Pisanello, Voionmaa non fu in grado di comperarla. Si dovette accontentare di una medaglia con l'effigie del Pisanello (fig. 1). Quest'opera, inizialmente ritenuta un autoritratto dell'artista italiano, venne acquistata da J. Dreifuss, un mercante di Zurigo, nel 1952.

Ultimamente la medaglia, quasi sicuramente realizzata prima del 1443, è stata attribuita sia ad Antonio Marescotti (attivo a Ferrara tra il 1444-62)⁵ sia ad uno sconosciuto maestro di Ferrara.⁶ L'effigie, con il finissimo, insolito copricapo e il ro-

vescio con le sette lettere (iniziali di Fides, Spes, Caritas, Iustitia, Prudentia, Fortitudo e Temperantia), può considerarsi un interessante adattamento della tradizione romana di intrecciare l'iscrizione ad una ghirlanda.

Negli anni seguenti all'acquisto di questa medaglia, la collezione si arricchì di un piccolo numero di fusioni moderne, in parte provenienti dal patrimonio della Qvist, di opere del Pisanello e dei suoi successori, e non si dedicarono più risorse all'acquisizione di pezzi originali. Quando nel 1965 venne fondata l'Associazione della Medagliistica Finlandese, la prima esposizione che essa organizzò comprendeva comunque una bella serie di medaglie del Rinascimento provenienti dal Museo dell'Hermitage di San Pietroburgo. Fu la prima volta che il pubblico finlandese ebbe l'opportunità di conoscere più da vi-



Fig. 1 Medaglia con ritratto di Pisanello, anteriore al 1443, attribuita ad Antonio Marescotti. Le lettere sul rovescio sono le iniziali delle sette virtù cardinali.

⁵ J. G. Pollard, *Medaglie Italiane del Rinascimento - Italian Renaissance Medals I*, Firenze, 1984, pp. 79-82, nota 25.
⁶ Lore Börner, *Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock. Bestandskataloge des Münzkabinetts Berlin*, Berlino, 1997, nota 32; Yevgenia Shchukina in Stephen K. Scher (a cura di), *The currency of Fame*, New York, 1994, pp. 58-59, nota 10.

⁴ Erik Kruskopf, *En konstens världsman. Bertel Hintze 1901-1969*, Helsinki, 1998, pp. 48-51.

cino questi oggetti artistici.

L'Associazione della Medagliistica continua a privilegiare le medaglie fuse, ma il modernismo che ha dominato la medagliistica finlandese ha invece perso interesse per le medaglie-ritratto del Rinascimento. Soltanto pochi artisti, tra i quali Raimo Heino (1932-1995), scomparso di recente, hanno continuato la tradizione.⁷ Per ribadire l'importanza delle radici storiche di quest'arte, il Gabinetto Numismatico nel 1990 ha acquistato un gruppo di cinque medaglie tedesche del Rinascimento e nel 1995 una medaglia dell'italiano Matteo de' Pasti (morto nel 1467/8).

Quest'ultima, comperata a Zurigo⁸ per la collezione Antell, è un piccolo ritratto di Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417-1468), signore di Rimini e Fano, che fece costruire a Rimini il Tempio Malatestiano e la Rocca Malatestiana. La medaglia porta incisa la data 1447 (fig. 2), ma forse fu eseguita qualche anno dopo.⁹ L'effigie sul dritto assomiglia all'affresco di Piero della Francesca del Tempio Malatestiano e, considerando che almeno alcune delle numerose medaglie decorate con questa effigie si dice siano anteriori al dipinto, se ne conclude che l'affresco fu ispirato dalla medaglia, e non viceversa.¹⁰ La legenda sul rovescio,



Fig. 2. Medaglia con ritratto di Sigismondo Pandolfo Malatesta di Matteo de' Pasti, datata 1447. Le dimensioni sono quelle di un sesterzio Romano.

PONTIFICII EXERCITUS IMP, si riferisce ai servizi prestati dal Malatesta come capitano generale di Papa Eugenio IV, e il motivo decorativo, una mano che regge una verga di fronde di betulla (*ferula*), viene considerato simbolo di comando. Esso si ispira ad un motivo simile (una mano che regge una palma) che decorava le antiche monete di Ancona.¹¹

Le ridotte dimensioni della medaglia (32 mm) sono un'ulteriore prova del fatto che il modello di ispirazione apparteneva all'Antichità; probabilmente era il sesterzio dell'età imperiale. Si sa che il Malatesta ebbe per la medagliistica un interesse squisitamente "archeologico": nascose infatti un gran numero di medaglie nelle fondamenta dei suoi palazzi.¹² Pare che la medaglia comperata per la collezione Antell sia stata trovata a Rimini,¹³ mancano però informazioni più dettagliate sul suo ritrovamento.

In conclusione, possiamo chie-

derci se sia davvero conveniente che il Museo Nazionale della Finlandia spenda del denaro per comperare delle medaglie italiane. Innanzi tutto si può osservare che essendo le medaglie fatte in serie, come le stampe, sono spesso decisamente poco costose rispetto al loro valore storico-artistico. In secondo luogo non dimentichiamo che le medaglie del Rinascimento italiano hanno avuto molta influenza sull'arte medagliistica europea, compresa quella

finlandese — i cui esemplari vengono collezionati da musei di altri paesi. Per queste ragioni è auspicabile che i medaglisti finlandesi e il pubblico in generale possano ammirare da vicino e studiare modelli originali. Accanto alle fusioni moderne cui si è fatto sopra riferimento, le due medaglie descritte qui costituiscono l'inizio, ancorché ridotto, di una tale raccolta.

traduzione di Adriana Frisenna

⁷ Tuukka Talvio, "Aimo Tukiainen and Raimo Heino", *The Medal*, n. 31, 1997, pp. 85-89.

⁸ Frank Sternberg Auktion XXIX, n. 715.

⁹ Pollard, op. cit., pp. 110-12, nota 46; Scher, op. cit. P. 76.

¹⁰ P. G. Pasini, "Matteo de' Pasti: problems of style and chronology", *Italian Medals. Studies in the History of Art 21*, Washington D.C., 1987, pp. 143-4.

¹¹ G. F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance*, Londra, 1930, p. 42, nota 182.

¹² E.g. Pasini, art. cit., pp. 143-4.

¹³ vedi nota 6.

Markus H. Korhonen

LA BELLA ELENA E MANNERHEIM

In certe opere e articoli italiani di carattere biografico sul re Vittorio Emanuele III e sull'affascinante consorte, la regina Elena, viene menzionato, con fondatezza non sempre dimostrabile, un curioso particolare: la romantica e non certo



La principessa Elena (1873-1952). Consorte di Vittorio Emanuele III, re d'Italia (dal 1900). Figlia del re del Montenegro, principe Nikita. Bella e valente, si unì in matrimonio nell'ottobre 1896 al principe ereditario d'Italia. Prima del matrimonio studiò nel famoso Istituto Smolna di San Pietroburgo. (collezione Markus H. Korhonen)

transitoria storia che vede protagonisti Elena e Carl Gustav Mannerheim, diventato poi Maresciallo di Finlandia. Tale storia avrebbe come scena San Pietroburgo, capitale dell'impero russo; epoca: la fine dell'Ottocento quando la figlia dell'allora principe del Montenegro, principessa Elena, frequentò la famosa scuola per signorine di Smolna. Mannerheim per parte sua prestava servizio in qualità di ufficiale nel reparto della zarina madre, la Guardia "Chevalier". Nella sua versione più spinta la storia è già presentata come una "relazione a tre"... vi viene infatti collegato un certo principe serbo. Questo asserito romantico contesto, rispunta regolarmente anche in pubblicazioni italiane relative alla vita e alla carriera del Maresciallo di Finlandia.

Elena

La principessa Elena (1873-1952) era figlia del principe regnante del Montenegro Nikita (Nicola) e della principessa Milena¹. Il principe Nikita, personaggio singolare e letterariamente dotato, aveva otto figli, di cui cinque erano bellissime fanciulle. Due di esse, Militza e Anastasia, si unirono in matrimonio con due

Romanov, nipoti dello zar Nicola I². Per quale ragione questa principessa balcanica si era recata a studiare nella capitale dell'impero russo anziché in altre città europee? Verosimilmente il motivo sta nel fatto che la Russia aveva assunto un ruolo "protettivo" nei confronti dei popoli e stati ortodossi dei Balcani, tendenza che ha una lunga tradizione nella storia balcanica. Probabilmente il principe Nikita intese mostrare ai "superiori slavi" la sua gratitudine di vassallo mandando la figlia a San Pietroburgo.

Mannerheim

Il barone Carl Gustav Emil Mannerheim (1867-1951) era giunto in Russia per seguire la carriera militare nell'esercito zarista. Mannerheim apparteneva alla nobiltà di lingua svedese del Granducato autonomo di Finlandia, unito alla Russia negli anni 1809-1917. La carriera militare era per Mannerheim più che altro una scelta obbligata, considerata la sua classe sociale; più obbligo quindi dettato dalla pratica che non una personale vocazione. Le sostanze della famiglia, a causa della cattiva amministrazione del padre, si erano assottigliate e pertanto non vi era alternativa. Mannerheim comunque aveva dimostrato di sapersi adattare perfettamente alla vita militare e progrediva con onorevole rapidità nelle promozioni di grado e anche nella scala sociale. Nella San Pietroburgo zarista si dava grande impor-



Il barone Carl Gustav Mannerheim (1867-1951), aristocratico finlandese che per trenta anni servì nell'esercito zarista. Compiuti i 50 anni, dopo la rivoluzione russa, intraprese una nuova carriera in Finlandia, sua terra natale. Staccatasi la Finlandia dalla Russia, fu comandante supremo nella guerra di liberazione, comandante supremo nella guerra d'inverno e nella cosiddetta Guerra di "continuazione" e Maresciallo di Finlandia. Sotto la sua guida la Finlandia riuscì a respingere l'aggressione sovietica. Fu inoltre reggente dello stato e anche presidente della Repubblica. (Nella fotografia si vede il cinquantenne generale Mannerheim dopo la Guerra di liberazione. Collezione Björn-Johan Weckman, Oulu)

tanza al comportamento in società e Mannerheim ne era maestro in misura tale che in Finlandia, sua terra natale, che egli governerà in seguito come reggente e poi come presidente della repubblica, divenne la più alta autorità in fatto di protocollo,

¹ J. Louda & M. Maclagan, *Lines of Succession*, MacDonald, London 1991, p. 290, tbi 146. Nikita (1841-1921) apparteneva alla famiglia Petrovic-Njegosh e la sua consorte Milena (1847-1923) proveniva dalla famiglia Vukotic. Nel 1910 Nikita si dichiarò re del Montenegro.

² Militza (1866-1951) col granduca Pietro (1864-1931) e Anastasia (1868-1935) col granduca Nikolai (Nicola) (1856-1929). Es.: Staffan Skott, Romanovit, Schildts, Gummerus, Jyväskylä 1989, pp. 256-259 e l'albero genealogico 2. Vedi anche: J. Louda & M. Maclagan, p. 290, tbi 146.

etichetta e stile. Oltre a ciò Mannerheim fu fino alla morte il "re senza corona" del suo Paese ed eroe nazionale.³

La principessa Elena era d'una bellezza appariscente. Era alta quasi un metro e ottanta, statura in quei tempi inusuale per una donna. Anche l'ufficiale della Guardia Mannerheim⁴ era di presenza imponente, il che destava attenzione nei circoli mondani della corte di San Pietroburgo, dove gli ufficiali del corpo d'élite erano sempre in vista. I personaggi dell'asserito romanzo "rosa" avevano insomma tutte le possibilità di incontrarsi e di conoscersi. In Finlandia è ben nota l'ammirazione che Mannerheim provava per le donne dalla bellezza audace ed intelligenti. È perciò indubbiamente possibile che egli abbia notato Elena, più giovane di lui di sei anni, ed è ugualmente possibile che Elena abbia notato l'ufficiale della Guardia.

Il racconto di un corrispondente di guerra

Il giornalista italiano Indro Montanelli (1909) era in Finlandia durante la "guerra d'inverno" (1939-40), inviato come corrispondente di guerra del quotidiano *Il Corriere della Sera*. Montanelli adottò un atteggiamento di simpatia verso la Finlandia, che secondo la prefazione all'edizione in

finlandese di un suo libro⁵ era "in netto contrasto con la posizione del governo fascista in Italia". Con questi si lascia intendere che il governo fascista intendesse rispettare il cosiddetto Patto Ribbentrop firmato dal suo alleato tedesco con l'Unione Sovietica. Di conseguenza la stampa fascista avrebbe assunto un atteggiamento antifinlandese. Un'opinione differente è stata a questo proposito espressa da Luigi G. de Anna in un suo libro che tratta dei rapporti fra la Finlandia e l'Italia all'epoca della "guerra d'inverno"⁶. In questa sede non intendiamo però entrare in merito a questa questione, ma vogliamo trattare di un'altra asserzione spesso fatta da Indro Montanelli.

Montanelli ha raccontato in alcuni suoi scritti ed in alcune interviste di aver appreso direttamente dal Maresciallo di Finlandia di questo suo romantico episodio con la principessa del Montenegro, che avrebbe avuto luogo negli anni Novanta del secolo scorso a San Pietroburgo. Questa sorprendente vicenda Montanelli l'ha raccontata (finora) soltanto al pubblico italiano. Per esempio: nel 1989 su "Famiglia Cristiana", in un'intervista concessa a Pietro Radius, Montanelli afferma che il Maresciallo si sarebbe confidato con lui "tête à tête"⁷. Secondo Montanelli, il Maresciallo avrebbe raccontato che lo zar Alessandro (III) avrebbe

desiderato di farlo unire in matrimonio con la figlia del principe regnante del Montenegro, la principessa Elena. Mannerheim fece parte della Guardia dapprima come semplice sottotenente di cavalleria, poi come tenente (11.9.1893) fino a che venne trasferito nell'amministrazione delle scuderie di corte (14.9.1897)⁸. Il suo grado di ufficiale, come pure il suo "status" civile di barone finlandese, non potevano rappresentare in nessun caso titoli sufficienti per contrarre matrimonio con la figlia di un principe regnante. Per di più lo stesso Mannerheim si era sposato già il 2 maggio del 1892 con Anastasia Arapova (1871-1936), figlia di un generale, per cui sarebbe stato molto indelicato se lo zar in persona avesse cercato di far convolare a nuove nozze l'ufficiale finlandese, infrangendo l'alleanza con una famosa famiglia moscovita.

Nella stessa intervista Montanelli asserisce inoltre che Mannerheim aveva studiato nella scuola di cavalleria di Pinerolo ("...era stato a Pinerolo alla scuola di cavalleria") e che da ciò derivava la sua buona conoscenza dell'italiano. L'incontro a due del Maresciallo col giornalista sarebbe avvenuto già prima della guerra d'inverno nella villa di campagna di Mannerheim — "...nella sua villetta di campagna. Molto semplice, spartana", "Fra i trofei di caccia..." Mon-

tanelli fa sapere inoltre di aver visto nella villa fra le altre foto, una fotografia con lunga dedica (in caratteri cirillici) della giovane principessa Elena — "...vidi una fotografia da giovane di Elena del Montenegro con una lunga dedica in cirillico...". Montanelli afferma anche che Mannerheim non provava grande interesse verso le donne — "...a Mannerheim le donne non interessavano molto" e che egli per questo motivo se ne era partita per un viaggio d'esplorazione in Siberia e Mongolia — "Con un pretesto partì per un'esplorazione in Siberia, in Mongolia...".

Improbabile

Mannerheim non è mai stato alla scuola di cavalleria di Pinerolo, né si è a conoscenza che egli parlasse l'italiano, benché fosse poliglotta⁹. Conformemente alla strettissima gerarchia classista che vigeva in Russia ed alle regole della sua società è semplicemente impossibile che la maggiore autorità secolare del mondo ortodosso — lo zar di Russia — cercasse di combinare un matrimonio con un contraente, come era Mannerheim, che era sì di estrazione nobiliare, ma non di alto rango e per di più di religione protestante. Inoltre, come in precedenza detto, era già sposato. Non è neppure pen-

3 Vedi ad es.: Stig Jägerskiöld, *Mannerheim 1867-1951*, Otava, Keuruu 1983, passim. e Yrjö Blomstedt, C.G.E. Mannerheim, *Marsalkka-Presidentti / Suomen Tasavallan Presidentti*, WSOY, Porvoo 1965, pp. 145-156 e segg.
4 Mannerheim entrò a far parte della Guardia "Chevalier" col grado di sottotenente nel 1890 e fu promosso tenente di cavalleria nel 1899. Vedi Matrikkeli: *Itsenäisen Suomen kenraalikuunta 1918-1996*. WSOY, Porvoo 1996, pp. 13-15.
5 Indro Montanelli, *Sankareiden Sota; Suomi 1939-40*, WSOY, Porvoo 1995, p. 5. Si tratta della traduzione de "I cento giorni della Finlandia", pubblicato a Milano nel 1940.
6 Luigi G. de Anna, *Il ruolo dell'Italia nella guerra di Finlandia (1939-40)*, Pubblicazioni di lingua e cultura italiana n. 7, Università di Turku, Finlandia 1996, passim.
7 Intervista a Indro Montanelli firmata Pietro Radius, apparsa sul periodico *Famiglia Cristiana - Il mondo in fiamme/ supplemento* n. 2/ n. 38, 27 Settembre 1989, pp. 18-19.

8 *Itsenäisen Suomen kenraalikuunta*. Vedi anche: Matti Klinge, *Mannerheim - biografia illustrata*, Otava, Helsinki 1968, appendice.

9 Notizia fornita dall'intendente del museo Mannerheim di Helsinki, Vera von Fersen / lettera datata 14 settembre 1998. Mannerheim parlava sette lingue: svedese, francese, russo, finlandese, inglese, tedesco e polacco in ordine di fluency, come comunicatomi il 22 settembre 1998 dal figlio della nipote di Mannerheim, avvocato Björn-Johan Weckman (n. 1926). Inoltre il Maresciallo, grazie al suo viaggio a cavallo in Asia, aveva un'infarinatura di alcune lingue orientali. Non parlava l'italiano, almeno in misura tale da poter tenere una conversazione. Sulla base del francese e di un latino scolastico egli era in grado verosimilmente di afferrare il contesto di brani scritti in altre lingue romanze. Alla scuola di cavalleria di Pinerolo, studiò invece negli anni Venti un ufficiale finlandese, pure di nobili natali, il tenente colonnello Carl von Haartman (1897-1980). È possibile che Montanelli abbia incontrato von Haartman. Non è invece da supporre che egli abbia confuso il Maresciallo con von Haartman.

sabile che un ufficiale subalterno potesse partirsene di propria volontà per un lungo viaggio in Asia. Mannerheim fece sì, su ordine dello stato maggiore, la sua lunga cavalcata diventata famosa, però soltanto negli anni 1906-08 quando ricopriva il grado di colonnello¹⁰. Montanelli dice che durante il viaggio (in Siberia, e in Mongolia) di Mannerheim, Elena si fidanzò col futuro re d'Italia — "e quando (Mannerheim) tornò lei era stata promessa al futuro re d'Italia"¹¹. Montanelli sa dunque della famosa lunga cavalcata, ma la colloca nel suo racconto in un'epoca errata e cioè circa dieci anni prima. Elena e il principe ereditario Vittorio Emanuele convolarono a nozze nell'ottobre del 1896.

L'asserzione che lo zar cercasse di far sposare Elena con Mannerheim, Montanelli la presenta anche in una risposta che egli dà su "Il Giornale" al lettore fiorentino Neri Salveschi¹². In questo scritto egli sostiene che la dedica della fotografia della principessa Elena era in francese. Montanelli fa conoscere pure di essere probabilmente il solo con cui Mannerheim si sia confidato ("Credo di essere l'unica persona a cui Mannerheim abbia fatto una confidenza del genere"). Alcune righe dopo, dice che le origini del Maresciallo sono baltiche, anche se di famiglia tedesca "... di origine balti-

ca, cioè tedesca". Anche questo è indice di una certa approssimazione in Montanelli, poiché il Maresciallo era e si sentiva del tutto finlandese, anche se di lingua svedese. Secondo la tradizione familiare, il casato era originario dei Paesi Bassi. Il Maresciallo, senza eccezione alcuna, era ben disposto a chiarire questi particolari agli estranei. E questo sia perché le tradizioni patriottiche lo obbligavano a farlo, sia perché voleva evitare che si formasse un'idea erronea circa le sue presunte origine tedesche. Gli stranieri infatti spesso collegavano alla germanità lo "heim" del cognome, sebbene la famiglia avesse assunto tale cognome soltanto in Svezia quando venne nobilitata nel 1693¹³. Il cognome originario era Marhein e il capostipite in Svezia era stato Henrik Marhein (morto il 16 giugno 1667)¹⁴; il primo che usò il nuovo cognome fu il figlio Augustin Mannerheim (1654-1732)¹⁵.

Ancor più improbabile

Abbiamo ancora un altro scritto di Montanelli pubblicato su Il Giornale¹⁶. È indirizzato al lettore milanese Renato Alticheri, il quale era rimasto perplesso circa l'asserzione, presentata in un precedente articolo, a proposito di Elena e del suo passato sentimentale con Mannerheim il

quale, secondo l'estensore dell'articolo, non l'avrebbe più potuta dimenticare: "...il suo passato sentimentale col Maresciallo Mannerheim che, a dire dell'articolista, non l'avrebbe mai più dimenticata." Montanelli risponde ad Alticheri e racconta di nuovo dell'incontro "in una casetta di campagna presso Helsinki" e parla della fotografia di Elena (stavolta tornano ai caratteri cirillici della dedica). Sempre Montanelli afferma che in quel periodo Mannerheim era addirittura generale di cavalleria. A motivo del mancato matrimonio con la principessa, avrebbe detto: "Purtroppo — mi disse — in quel periodo mi fu offerto il comando di una brigata oltre il Caucaso." Montanelli aggiunge inoltre che Mannerheim si sposò "molto più tardi" e che aveva una sola figlia. In questo passo esiste una stridente contraddizione con la verità delle cose: Mannerheim si era sposato già nel 1892 e di figlie ne aveva due.

Nelle collezioni del Museo Mannerheim non vi è riferimento alcuno a Elena. Né esiste la fotografia con dedica di Elena¹⁷, benché nell'archivio vi siano numerose foto di carattere privato. È tuttavia possibile che la fotografia in parola sia esistita. Secondo il costume del tempo le foto venivano date con dedica — così facevano anche le principesse. La firma può ben essere stata col solo nome di battesimo — secondo l'usanza dei principi. Di per sé l'esistenza della fotografia non avrebbe comunque dimostrato affatto una

stretta amicizia fra il donatore ed il destinatario. Sarà bene chiarire inoltre che Mannerheim non aveva una casetta di campagna presso Helsinki alla fine degli anni Trenta¹⁸, né che nella vecchia Russia ad un tenente di 28-29 anni potesse venir offerto il comando di una brigata.

Pur trascurando le impossibilità di carattere sociale, nelle notizie che Montanelli ha fornito ai lettori italiani vi sono tali e tanti errori e illogicità cronologiche e storiche, da far mettere in dubbio anche l'affermazione che Montanelli abbia in realtà incontrato personalmente il Maresciallo di Finlandia e soprattutto che sia mai avvenuto il loro incontro confidenziale. Il Maresciallo era del resto noto per la sua tradizionale riservatezza. Inoltre non è credibile che un Mannerheim prodotto della sua classe sociale e dotato di una conseguente educazione, un Mannerheim vero "grand Seigneur", già capo di stato e riconosciuto diplomatico dai severi principi, abbia commesso il così elementare errore di rivelare ad un giornalista straniero sconosciuto, di 40 anni più giovane, subito al primo incontro un siffatto racconto su una donna sposata. E in particolare su una signora che in quel preciso momento era la consorte del re d'Italia! Nessun navigato e cauto statista, e personalità che si presenta come gentiluomo della "vecchia scuola" commetterebbe un tale errore di etichetta. Montanelli ha quindi raccontato qualcosa di diverso da quella che era

10 Carl Gustav Mannerheim. *Matka Aasian halki osa I(II), päiväkirja matkalta Kaspiameri-Peking, esipuhe*. Pure: Matti Klinge, appendice.
 11 Intervista di Pietro Rius a Montanelli, in *Famiglia Cristiana*, p. 19.
 12 *Il Giornale*, 25 agosto 1986, titolo: Mannerheim, grande uomo.
 13 La data del diploma di concessione è del 18 marzo 1693. La famiglia venne ammessa nel libro d'oro di Svezia il 3 novembre dello stesso anno. Vedi Bruno Lesch, Carl Erik Mannerheim *Ämbetsmannen och statsmannen (I)*; intill 1816. Söderströms & Co Helsingfors (Helsinki) 1924, pp. 34-35.
 14 Op. cit. p. 1-26. Confermano le origini olandesi la conoscenza della lingua neerlandese da parte di Henrik Marhein e i suoi continui e stabili contatti commerciali con l'Olanda.
 15 Op. cit. pp. 26-35. Vedi pure Matti Klinge, p. 5.
 16 *Il Giornale*, probabilmente dell'autunno 1986; la datazione manca dal ritaglio-stampa. Titolo: Elena e Mannerheim.

17 Lettera dell'intendente del museo Mannerheim, Vera von Fersen, datata 14 settembre 1998.

18 Lettera dell'intendente del museo Mannerheim, Vera von Fersen, datata 14 settembre 1998. Il fatto è confermato anche dall'avvocato Björn-Johan Weckman, lettera del 22 settembre 1998. Mannerheim aveva invece una villa nei pressi di Hanko, che egli aveva però venduto già agli inizi degli anni Trenta.

la verità. Questa considerazione emerge evidente esaminando le incongruenze di cui sopra. L'incontro col Maresciallo rappresentava un onore per il giornalista, per il resto certo benemerito, e di esso egli sicuramente ne avrebbe in qualche modo raccontato nel suo libro "I cento giorni della Finlandia", ("Sankareiden Sota", WSOY 1995)¹⁹. Nel libro intenzionalmente dedicato "ai finlandesi", Montanelli non menziona di aver incontrato il Maresciallo di Finlandia da lui tanto ammirato...²⁰.

Altre imprecisioni in scritti italiani

La più ardita e fantasiosa asserzione su Elena e Mannerheim è presentata comunque da Romano Bracalini nel suo libro "Vittorio Emanuele III — il re 'vittorioso'" (1987). Nel racconto Elena, abbigliata in costume montenegrino, incontra "il comandante della guardia zarista von (?) Mannerheim" in una festa da ballo tenuta nel palazzo del principe Jusupov, sulla riva del Neva. L'incontro si trasforma in un vero "dramma a tre" dato che Bracalini ci fa entrare il principe Arseni Karagjorgevic, fratello del futuro re di Serbia. Nella storia di Bracalini, Mannerheim e il principe Arseni per conquistare Elena giungono a sfidarsi a duello, in conseguenza del quale Mannerheim subisce una grave ferita alla spalla



Il principe Arseni Karageorgjevic (1859-1938). La sua famiglia aspirò al trono di Serbia in concorrenza con la famiglia Obrenovic. Il principe Arseni, fratello del re Pietro di Serbia, servì alla fine del 1890 nella Guardia "Chevalier", in San Pietroburgo. Secondo alcuni, costui, la principessa Elena e Mannerheim furono coinvolti in un dramma a tre che avrebbe portato a un duello, episodio che non ha però alcun fondamento di

e, guarito, viene trasferito in una guarnigione dell'Estremo Oriente. Vengono addirittura riportate le parole che Mannerheim avrebbe scritto nel cartoncino d'accompagnamento al mazzo di fiori inviato a Elena come addio: "Non mi sposerò mai"²¹. Bracalini situa il suddetto dramma all'epoca della successione al trono dello zar (che avvenne nel

1894). La quantità degli errori e delle imprecisioni è impressionante:

Mannerheim non era "von". Egli non svolgeva un ruolo di comandante, ma era bensì un semplice tenente. Il palazzo degli Jusupov non è sulla riva del Neva²². Mannerheim e il principe Arseni non si batterono mai a duello. Mannerheim non aveva una cicatrice alla spalla, che si possa adattare alla circostanza descritta né egli è mai partito "per raggiungere una guarnigione in Estremo Oriente". L'amicizia fra Mannerheim e il principe Arseni continuò fino alla morte di quest'ultimo... nel 1938. Il principe regalò addirittura a Mannerheim una scatola per sigari di legno pregiato recante il proprio stemma²³. Vi fu sì un duello, ma fra il principe Arseni e il conte Manteufel. La signora all'origine del duello era Marina Heiden, futura moglie di Manteufel. Mannerheim svolse le mansioni di secondo nel summenzionato duello avvenuto il 15 marzo 1895. Poiché i duelli erano severamente proibiti, il principe fu espulso dalla Guardia il 27 marzo, e Mannerheim e gli altri secondi ebbero il biasimo del circolo ufficiali²⁴.

Per finire

Sulla base di quanto fin qui esposto si può dire che le asserzioni sul "ro-

manzo rosa" fra la principessa Elena e il barone C.G.E. Mannerheim non trovano fondamento. È invece possibile che si siano conosciuti frequentando la vita di corte e la buona società di San Pietroburgo²⁵. Le asserzioni riguardanti lo zar che agisce come sensale di matrimonio sono semplicemente impossibili e anche le altre affermazioni, sia di Montanelli che di Bracalini, sono inficcate da inesattezze cronologiche e storiche. Nella documentazione relativa a Mannerheim custodita, nell'Archivio di stato di Finlandia, non esiste alcuna menzione su Montanelli, né alcuna testimonianza che gli sia stata concessa un'udienza privata²⁶. Negli archivi finlandesi non si trovano riferimenti ai rapporti, i quali — stando a Montanelli — il Maresciallo leggeva grazie alla sua brillante conoscenza della lingua italiana — "...perché leggeva le mie cronache... lo parlava benissimo (l'italiano)..."²⁷. Una lingua comunque che Mannerheim non parlava affatto. Specialmente in tempi critici i contatti con le persone che erano nella posizione di Mannerheim, venivano registrati con precisione; e in particolare con rappresentanti della stampa estera, non si chiacchierava "tête à tête" e senza redigere un verbale. Nel 1992 a Montanelli venne concessa la commenda dell'ordine della Rosa Bianca

¹⁹ Ripubblicato in italiano col titolo: Dentro la storia — Finlandia 1939-40, Milano 1992.

²⁰ Indro Montanelli, I cento giorni della Finlandia, p. 148 impiega bene le forme impersonali: "...A settantadue anni suonati, il Maresciallo Mannerheim si incontrava ogni mattina in tempo di pace a galoppare nel parco su un bianco cavallo.". La sola frase, ambigua, dalla quale si può interpretare che Montanelli abbia incontrato da vicino il Maresciallo è la seguente: "Coronale e indulgente, il suo continuo sforzo era quello di far dimenticare al suo interlocutore chi egli fosse [...] Difficilmente si riusciva a trascinarlo a parlare di se stesso e dei suoi ricordi." (op.cit. p. 148; il corsivo è mio).

²¹ Romano Bracalini, "Vittorio Emanuele III — il re 'vittorioso'", Arnoldo Mondadori Editore 1987, pp. 56-57. Quale fonte specifica della notizia Bracalini cita il libro di Cristian Nicovich "Elena Regina — Nuovi Problemi" (Roma 1964).

²² Il palazzo degli Jusupov progettato dall'architetto Quarenghi alla fine del 1700 si trova sulla riva del canale Moika, nei pressi del cosiddetto Ponte dei baci.

²³ Lettera dell'intendente del museo Mannerheim, Vera von Fersen, datata 29 giugno 1998.

²⁴ S. Pantshulidzev, Sbornik Biografii Kavalergradov 1826-1908 (IV), St. Peterburg 1908, pp. 349-350. Vedi anche la comunicazione del professor Leonid Vlasov, lettera datata 2 agosto 1998. I dati si basano sul materiale d'archivio della Guardia "Chevalier".

²⁵ Non vi è nulla che si riferisca a Elena né nelle collezioni del museo Mannerheim, né nell'archivio Mannerheim conservato presso l'Archivio Nazionale di Finlandia (Comunicazione dell'intendente del museo Mannerheim Vera von Fersen, lettera datata 14 settembre 1998).

²⁶ Comunicazione dell'intendente del museo Mannerheim Vera von Fersen, lettera datata 14 settembre 1998.

²⁷ Intervista di Pietro Radius a Montanelli in Famiglia Cristiana, p. 18.

di Finlandia²⁸. Questo alto riconoscimento si riferisce incontestabilmente ai suoi meriti come corrispondente durante la guerra d'inverno. Grazie ai suoi articoli il pubblico italiano poté formarsi un'immagine positiva della Finlandia.

È del tutto naturale che accattivanti personaggi storici quali sono la regina Elena e il Maresciallo Mannerheim destino grande interesse. Su tali personaggi, senza eccezione alcuna, vengono riportate narrazioni romantiche, che cominciano a vivere un propria "mitica" vita. Coloro i quali in un certo periodo della vita hanno la possibilità di vivere anche per qualche minuto alla luce riflessa di qualche grande personalità, sentono il bisogno naturale di esternare le esperienze alle generazioni futu-

re. Una "memoria-fantasia creativa" accresce ogni tanto qualche particolare inteso ad abbellire il racconto. Col tempo un'impressione viva si trasforma in "esperienza vera" che una mente creativa presenta come "verità". Attraverso la parola stampata e le citazioni l'impressione si introduce incontrollata nel materiale storico e diventa "fatto reale". Lo scopo delle narrazioni in parola non è in origine fraudolento; chi racconta realizza quell'eterno, psichico bisogno dell'uomo di sentire se stesso come partece della "historia", delle grandi emozioni e degli avvincenti destini umani ad essa collegati.

*traduzione di Renzo Porceddu e
Luigi G. de Anna*

28 Informazione telefonica della Cancelleria degli ordini cavallereschi di Finlandia, Helsinki 17 settembre 1998.

Laura Helle

COME RENDERE PIÙ MOTIVANTI GLI STUDI DI FILOLOGIA?

*Alcune considerazioni nate da una indagine svolta
tra gli studenti di lingua e cultura italiana
dell'Università di Turku*

Introduzione

Come conseguenza della riforma del sistema scolastico finlandese, l'efficacia e la rilevanza dell'istruzione in generale, e in particolare di quella universitaria, hanno assunto un ruolo importante nella discussione e nella ricerca pedagogica odierna. Forse per la novità e per l'attualità dell'argomento c'è ancora poca ricerca empirica a livello universitario. Questo è stato uno dei motivi che mi ha portato ad esaminare il rilievo che gli studi universitari assumono per gli studenti, e più specificamente, le motivazioni e le ragioni che li hanno portati ad intraprendere lo studio della lingua e cultura italiana all'Università di Turku. La mia ricerca (Helle, 1997) faceva parte di un più ampio progetto del dipartimento d'italiano che intendeva chiarire perché così pochi studenti si laureano in italiano. Secondo i dati raccolti dal professor de Anna, dal 1985 fino al 1996 all'Università di Turku sono stati ammessi a studiare l'italiano come materia principale 73 studenti; di questi solo

14 si sono laureati prima del 1996 (a questi si possono aggiungere undici altre persone che si sono laureate dopo quest'anno nel dipartimento di lingua e cultura italiana).

Se la situazione turkuense fosse in qualche modo unica, non ci sarebbero motivi per esaminarla qui in dettaglio; da altre ricerche condotte in questo stesso settore emerge un diffuso grado di insoddisfazione da parte degli studenti di lingue straniere. I dati forniti da Häyrynen et al. (1992) (che ha preso in esame 57 dipartimenti universitari in diverse facoltà) mostrano che non c'è un solo dipartimento di lingua straniera nei confronti del quale gli studenti non abbiano mostrato un certo grado di scontentezza. La conclusione dello studio di Häyrynen è che l'insoddisfazione è determinata da una cattiva strutturazione della didattica, dalla scarsità delle risorse, dall'incapacità dei dipartimenti di impegnare gli studenti nelle attività di ricerca¹ (in quanto l'istruzione e la ricerca sono troppo distaccate l'uno dall'altra) e dalla mancanza di chiari sbocchi professionali. Sono convinta

¹ I risultati di Aittola & Aittola (1985) confermano che la rilevanza degli studi universitari corrisponde con "un interesse di tipo accademico".

che l'analisi del caso del dipartimento d'italiano turkuense possa servire nella programmazione dei piani di studi di altri istituti di filologia (romanza).

In questo articolo esaminerò le motivazioni che spingono gli studenti a studiare l'italiano sia come materia principale che secondaria presso il dipartimento di lingua e cultura italiana di Turku. Il mio assunto di partenza è che il numero di laureati può aumentare migliorando la motivazione allo studio. I risultati che presenterò sono basati sull'analisi di un questionario che è stato distribuito durante le lezioni a 100 studenti, 73 dei quali hanno risposto. Lo scopo di questa ricerca è di chiarire quale fosse il grado di motivazione, di esaminarne dettagliatamente le componenti e infine di suggerire delle strategie per rendere gli studi ancora più motivanti. In questo articolo presenterò i suggerimenti offerti dagli studenti di lingua e cultura italiana per quanto riguarda la strutturazione dei piani di studi e alcune mie considerazioni scaturite da questo e da altri studi sulla didattica universitaria.

Dal punto di vista teorico lo studio si basa sui concetti di rilevanza elaborati da Alfred Schutz (filosofo e sociologo austriaco, 1898-1959), cioè quei fattori che guidano l'attenzione e spingono all'azione, vedi Schutz-Luckmann, 1973. Ho integrato le strutture di rilevanza di Schutz con il concetto di rilevanza logica introdotto da Olkinuora, secondo il quale — in estrema sintesi — esso nasce da sentimenti di controllo, di competenza e di progresso (Olkinuora-Lehtinen, 1984, 278).

Poiché i sentimenti giocano un ruolo decisivo in questo processo, preferisco usare il termine di "rilevanza logico-affettiva" o "rilevanza di controllo".

Un'analisi preliminare ha rilevato che gli studenti che hanno l'italiano come materia di laurea (materia principale) e gli studenti di italiano come materia complementare (materia secondaria) formano due gruppi di soggetti che differiscono nel grado di motivazione e nel profilo motivazionale: gli studenti di materia secondaria si considerano più motivati degli studenti di materia principale. Per questo motivo l'analisi è partita da un confronto delle distribuzioni di frequenze rilevanti e delle medie matematiche dei punti motivazionali. Successivamente ho analizzato i fattori con lo scopo di chiarire quali siano le componenti essenziali della motivazione per quanto riguarda rispettivamente gli studenti di materia principale e gli studenti di materia secondaria.

Definizione dei concetti chiave

La motivazione è stata definita come l'insieme delle forze che dovrebbero trasmettere energia all'azione umana nonché mantenerne e guidarne il comportamento. La motivazione allo studio è stata indagata più specificamente dal punto di vista della rilevanza.

Caratteristico della rilevanza è che:

- il soggetto viene considerato significativo rispetto ai bisogni e agli obiettivi personali
- i significati legati al fenomeno in

questione (in questo caso gli studi) sono conosciuti e considerati importanti, di grande valore e utilità

- la situazione e le sue esigenze influiscono sul sentimento di rilevanza.

Il concetto di rilevanza può essere compreso meglio suddividendolo nelle varie componenti che formano le cosiddette *strutture di rilevanza*. Secondo la teoria sulle strutture di rilevanza, questa contiene tre componenti: la *rilevanza motivazionale*, la *rilevanza tematica* (di soggetto e di situazione) e la *rilevanza interpretativa*.

La *rilevanza motivazionale* è legata ai motivi dell'azione (o del pensiero) che secondo Schutz possono essere suddivisi in due categorie: a) motivi del tipo "affinché", determinati da un progetto per il futuro e b) motivi del tipo "perché" che sono condizionati dalle esperienze personali del passato.

"The first (form of one's motivational relevance structures) is the chain of motivations determined by the project of action; the second is the biographical attitude determined by sedimented motives." (Schutz-Luckmann, 1973, 209.)

Un argomento è tematicamente rilevante quando attrae l'attenzione dell'individuo, il che può succedere, secondo Schutz, in due modi (che in pratica sono più o meno inseparabili): la situazione può imporre il tema alla consapevolezza dell'individuo (per esempio un esame, o la necessità economica possono spingere a studiare); in secondo luogo l'individuo può concentrare volontariamente la sua attenzione su un argo-

mento; il che succede per rilevanza personale (anche se la novità dell'argomento facilita questo processo) (ibid., 186-197). Di conseguenza molti autori dividono il concetto di rilevanza tematica in rilevanza di situazione e rilevanza di soggetto.

La *rilevanza interpretativa* è invece composta da due elementi: dal soggetto dell'esperienza (per esempio una lezione o un libro) e dalle conoscenze dell'individuo (dello studente). La rilevanza interpretativa permette di capire, per quanto riguarda l'istruzione, il modo di portare avanti gli studi, ma più ampiamente anche di capire il significato degli studi stessi.

Ho cercato di completare la nozione di rilevanza di Schutz con le integrazioni di Olkinuora, il quale introduce il concetto di rilevanza logica. Essa — molto sinteticamente — nasce da sentimenti di controllo, di competenza e di progresso (Olkinuora-Lehtinen, 1984, 278). Poiché i sentimenti giocano un ruolo decisivo in questo processo, preferisco usare il termine di "rilevanza logico-affettiva".

Come già detto, Schutz ha osservato che certe azioni sono determinate da motivi di tipo "affinché", mentre altre nascono sulla base di un motivo del tipo "perché". Molti teorici della pedagogia moderna ritengono che nello studio sia importante l'esistenza di un equilibrio fra questi due tipi di motivi. Niinistö (1985) osserva che per le strutture di rilevanza hanno molta importanza gli interessi e i bisogni personali e il sentimento della rilevanza. Egli sostiene che non si capisce il vero si-

gnificato dello studio se esso viene considerato come qualcosa di distaccato dalla vita. Soltanto quando le relazioni con gli altri aspetti della vita sono state scoperte, come per esempio le relazioni con il lavoro, con il mondo accademico, con la professione, con la situazione economica, con la famiglia, con lo sviluppo della società o della cultura oppure con l'impegno sociale, si può parlare della comprensione del significato dello studio. In altre parole, perché lo studio sia significativo per l'individuo, ci vogliono sia motivi di tipo "perché" (che hanno a che fare con la personalità e le esperienze del passato o del presente) che di tipo "affinché" (che sono orientati verso il futuro). Una struttura troppo affettiva può portare ad agire compulsivamente, mentre una struttura troppo strumentale, priva di componenti affettive, porta ad un atteggiamento puramente speculativo. In questo caso l'attività può essere poco motivante perché non è considerata piacevole, mentre nel primo caso l'attività può essere, prima o poi, considerata come priva di significato. Tutti e due i casi possono — in teoria — portare all'abbandono dell'attività.

Per sintetizzare, l'assunto è che affinché lo studente si impegni nello studio è essenziale che la disciplina scelta lo interessi, che studi con piacere e sia cosciente degli obiettivi del proprio lavoro, i quali dovrebbero rientrare negli obiettivi dello studio universitario. Per esempio, imparare un po' d'italiano per scopi tu-

ristici può essere un buon motivo per lo studio dell'italiano in generale, ma è in conflitto con gli obiettivi dell'università di produrre diplomi di laurea e ricerca scientifica e di fornire la preparazione necessaria per passare dal liceo al mercato di lavoro.

Le motivazioni allo studio dell'italiano degli studenti di materia principale e secondaria dell'Università di Turku

Come si è detto, la ricerca ha messo in evidenza che gli studenti che scelgono l'italiano come materia principale sono significativamente meno motivati degli studenti che studiano l'italiano come materia secondaria; per la maggior parte gli studenti di materia secondaria si considerano essere "molto motivati", mentre meno di un quarto degli studenti di materia principale si considerano essere altamente motivati. I risultati indicano che gli studenti di materia principale hanno esigenze, motivi e background che non corrispondono a quelli degli studenti che studiano l'italiano come materia secondaria. I commenti scritti degli studenti confermano il risultato statistico.

L'indagine ha fatto emergere il seguente profilo studentesco: chi studia l'italiano all'università è in generale una persona abbastanza giovane, di sesso femminile e di condizione sociale relativamente alta², che si è iscritta al dipartimento d'italiano per un sincero interesse verso la lingua e la cultura italiana.

Nella maggior parte dei casi questo è stato indicato come il motivo principale che ha spinto ad intraprendere gli studi. Con il passare del tempo tuttavia le motivazioni diventano più strumentali; assumono più importanza considerazioni quali la possibilità di carriera, l'utilità nel futuro, il lavoro o semplicemente il desiderio di una garanzia sociale.

Dall'indagine è emerso inoltre che il motivo della scelta della lingua di studio (romanza) assomiglia a quella degli studenti della scuola secondaria (vedi Kosonen, 1991 e Nikki, 1992). L'italiano a livello universitario viene scelto soprattutto per ragioni affettive, mentre i motivi strumentali sembrano giocare un ruolo abbastanza marginale. È una conferma dell'ipotesi di Häyrynen (1970) secondo cui la scelta di una lingua esotica sarebbe "una scelta di personalità": certi giovani vorrebbero studiare l'italiano perché è in sintonia con la loro personalità "artistica" (espressiva, nonconformista e amante del bello) mentre un'altra ipotesi di Häyrynen non riceve conferma: Häyrynen (1992, 87) si pone la domanda se l'insoddisfazione degli studenti di lingue abbia a che fare con l'ambiente sociale (di livello basso) dei soggetti. Dalla mia ricerca questo non emerge, anche se in un'altra indagine sugli stessi soggetti (Helle, 1998) ho rilevato una certa differenza nel grado di motivazione di studenti provenienti da diverse classi sociali (questa differenza comunque non era statisticamente significativa). Liljander invece ha constatato che la scelta di una lingua esotica fa parte delle strategie

di distinzione delle classi alte, il che sembra probabile.

Interrogati sulle ambizioni professionali, la maggior parte dei soggetti ha menzionato la professione del traduttore/interprete. Quasi un terzo degli studenti di materia principale e un quinto degli studenti di materia secondaria non aveva nessuna idea sulla propria futura professione, il che è inquietante dal punto di vista della rilevanza e della programmazione degli studi. Altri campi professionali erano menzionati in questo ordine: insegnamento, commercio, giornalismo, ricerca e relazioni internazionali. La struttura della didattica del dipartimento, che è basata sulla tradizione dell'insegnamento della filologia, non corrisponde quindi molto bene con le ambizioni professionali degli studenti. È comunque da aggiungersi che a partire dal 1998 è iniziato il corso di laurea in traduzione, di conseguenza la situazione subirà un notevole cambiamento.

La maggior parte degli studenti di materia principale ha passato almeno 9 mesi in Italia prima di cominciare a studiare l'italiano e un quarto degli stessi è sposato o fidanzato con un italiano. Tuttavia l'8% dei soggetti di materia principale non conosce neppure un italiano. Gli studenti di materia principale che hanno passato almeno 9 mesi in Italia sono un po' più motivati degli altri — anche se la differenza non è statisticamente significativa (Helle, 1998). I motivi che hanno portato allo studio dell'italiano gli studenti di materia principale sembrano più affettivi rispetto a quelli degli studenti di ma-

2 La distribuzione delle professioni dei genitori degli studenti d'italiano assomigliava a quella degli studenti turkuensi di giurisprudenza. Questo significa che il background sociale degli studenti d'italiano si distingue in generale da quello degli studenti iscritti alla facoltà umanistica (Helle, 1998).

teria secondaria. Per converso, quanto alle ambizioni professionali, gli studenti di materia principale hanno meno progetti concreti degli altri.

Una causa o un sintomo della mancanza di motivazione si trova nell'ambito della rilevanza logico-affettiva. Un terzo dei soggetti non considera gli studi dell'italiano una sfida che corrisponda alle proprie capacità, e in generale gli studenti di materia principale sono meno soddisfatti di quanto hanno imparato; alcuni studenti non consideravano giusti i voti ricevuti negli esami. Per quanto riguarda la rilevanza affettiva alcuni studenti di materia principale non si trovano bene al dipartimento, invece gli studenti di materia secondaria non sembrano avere alcun problema rispetto alla rilevanza logico-affettiva o affettiva.

Rispetto alla rilevanza di soggetto sia gli studenti di materia principale sia quelli di materia secondaria vorrebbero più insegnamento di lingua. La cultura, la letteratura, la linguistica e soprattutto l'insegnamento su come fare la ricerca sono considerati di minore importanza rispetto all'insegnamento della lingua vera e propria. In generale gli studenti di materia secondaria considerano i corsi sulla linguistica di importanza irrilevante. Sono invece richiesti corsi sulla traduzione, sulla società italiana moderna e sulla corrispondenza commerciale.

L'analisi della rilevanza di "soggetto" ha messo in evidenza che per invogliare maggiormente gli studenti servono delle modifiche al piano di studi del dipartimento. Va cercata

una soluzione al problema del come gli studenti possano continuare ad interessarsi alla materia principale, a dispetto dei cambiamenti nella loro vita durante gli anni universitari. Il ruolo di motivi del tipo "affinché" è importante per la continuazione della motivazione; essi servono ad accrescere sia le risorse affettive sia l'impegno. Dunque è necessario che gli studenti siano resi coscienti dei propri obiettivi per programmare gli studi in modo più consapevole. In secondo luogo, la motivazione allo studio potrebbe essere migliorata modificando la didattica. Come è ben noto, caratteristica delle attività motivanti è il senso della sfida e del controllo, prerequisiti dei quali sono il poter avere regole chiare e un feedback regolare, la qualità e la quantità del quale potrebbe essere aumentata migliorando l'interazione fra gli studenti e il personale (per esempio col feedback destinato agli studenti). I corsi valutati un credito potrebbero essere resi più impegnativi integrandoli con altri esami di un credito, così da creare corsi più approfonditi (una misura ritenuta utile da circa il 70% degli studenti), e applicando nuove metodologie di insegnamento per sviluppare la creatività nella ricerca e la partecipazione.

Dal confronto statistico delle strutture motivazionali degli studenti di materia principale e di materia secondaria emerge che sono diversi i fattori che distinguono gli studenti motivati dai meno motivati. Un'analisi preliminare ha rilevato che per gli studenti di materia principale tre variabili sono in correlazione con il livello motivazionale: "il

voler acquisire conoscenze che possano servire nel futuro lavoro", "l'interesse per la lingua e la cultura italiana" e "l'uso dell'italiano nel tempo libero". Come risultato dell'analisi dei fattori ho individuato sei fattori (i primi due dei quali avevano a che fare con il livello motivazionale) che descrivono la struttura motivazionale degli studenti di materia principale. Fattore 1, che spiega fino all'80% della varianza del variabile d'interesse (per la lingua e la cultura italiana) e fino al 55% del variabile di livello di motivazione, conteneva elementi legati sia allo studio dell'italiano e al dipartimento che all'uso dell'italiano nel tempo libero; in altre parole: l'atteggiamento positivo verso gli studi e il dipartimento, come pure l'uso dell'italiano nel tempo libero, erano fortemente legati sia all'interesse per la materia sia alle motivazioni allo studio. Il risultato è in sintonia con i risultati precedenti: Vikainen (1974, 9-10) ha constatato che la motivazione e l'atteggiamento verso l'ambiente di studio sono inseparabilmente legati. Il secondo fattore — che spiegava il 19% della fluttuazione della variabile di livello motivazionale — conteneva diverse variabili strumentali che aumentano la motivazione degli studenti di materia principale. L'importanza di questo fattore strumentale potrebbe essere spiegata con il notevole cambiamento avvenuto nel rapporto fra università e mercato del lavoro a partire dagli anni '60: il numero di iscritti all'università si è moltiplicato, mentre il mercato del lavoro ha raggiunto un punto di saturazione; il che significa che gli stu-

di universitari in certi campi sono diventati "un investimento a rischio" e che un esame universitario non assicura più contro la disoccupazione, (vedi per esempio Mäkinen, 1-2.) È probabile che questa situazione sociale favorisca lo studente che sa ciò che vuole.

Applicando il modello di Schutz ho verificato che tutte e tre le strutture di rilevanza sono in correlazione (il che significa che il modello funziona): la rilevanza di soggetto (l'interesse per la lingua e la cultura italiana) è in evidente correlazione con la rilevanza motivazionale di tipo "affinché" (il voler imparare conoscenze che possono servire nel futuro lavoro) e in correlazione molto significativa con la rilevanza interpretativa (la rilevanza dell'insieme dei corsi fatti).

Per quanto riguarda gli studenti di materia secondaria, le variabili strumentali non sono servite a spiegare la variazione nel grado di motivazione; il fattore determinante è semplicemente "l'interesse per la lingua e la cultura italiana" — un fattore in correlazione negativa sia con il tempo passato in Italia prima dell'inizio degli studi sia con un forte desiderio di fare carriera.

Conclusione

Nuove prospettive per la motivazione allo studio delle lingue straniere

Lo studio ha innanzi tutto messo in evidenza che, in certe circostanze ben definite (quando si studia l'italiano come materia principale all'U-

niversità di Turku), la motivazione di tipo affinché può distinguere i motivati dai meno motivati fin dall'inizio degli studi. In secondo luogo, si è rilevato che i motivi strumentali non escludono necessariamente i motivi affettivi o viceversa, ma possono essere fortemente in correlazione. La terza conclusione è stata che nello studio delle strutture di rilevanza è indispensabile che si tenga conto dell'effetto tempo, perché le strutture di rilevanza sono molto dinamiche.

Soluzioni pratiche

Sul piano pratico, per quanto riguarda il dipartimento di lingua e cultura italiana, la presente ricerca ha rilevato che le motivazioni allo studio potrebbero migliorare. Oltre a tener presente i bisogni degli studenti di materia principale, il dipartimento dovrebbe analizzare i propri punti forti e deboli, come anche le esigenze del mercato del lavoro ed elaborare una strategia di innovazione. Sulla base della mia indagine propongo la seguente strategia in tre punti:

Innanzitutto *lo scopo del corso di studi in lingua e cultura italiana dovrebbe essere di insegnare a tutti gli studenti di materia principale ad esprimersi molto bene in italiano* (condizione necessaria per questo è che il numero di corsi di lingua venga aumentato e che l'insegnamento della lingua venga integrato con altri corsi). Il ruolo essenziale dell'insegnamento della lingua concorda con i bisogni personali degli studenti ed è in sintonia con gli obiettivi della

politica pedagogica di oggi. Inoltre, il senso di controllo è un fattore essenziale della motivazione: è molto probabile che l'insufficiente controllo (dal punto di vista dello studente) della lingua possa danneggiare la motivazione allo studio. Infatti i soggetti di materia principale assumono una posizione unanime sull'importanza della competenza linguistica; inoltre secondo un rapporto del Ministero dell'Istruzione il mercato del lavoro ha bisogno proprio di esperti di lingua. Quanto ai metodi di insegnamento della lingua, gli studenti preferirebbero più corsi di traduzione e di teoria della traduzione. Una mancanza evidente nel piano di studi del dipartimento, nel periodo in cui è stata realizzata questa ricerca, era che non si insegnava interpretazione.

Secondariamente la facoltà dovrebbe allocare *più risorse* all'insegnamento della metodologia, cioè *all'insegnamento di come la lingua, i prodotti linguistici e una cultura straniera possano essere esaminati in modo scientifico*. Da questa indagine risulta che l'interesse degli studenti per la ricerca è piuttosto esiguo, il che, secondo studi precedenti, riduce il grado di motivazione. Secondo le premesse teoriche di questo studio, anche questa tendenza potrebbe risultare dalla mancanza del senso di controllo; l'insufficiente interesse e controllo delle attività di ricerca potrebbe danneggiare la motivazione per gli studi accademici (soprattutto nella fase finale). Un'altra possibilità — forse ancora più probabile — è che lo scarso interesse per la ricerca impe-

disca l'identificazione con il campo accademico (filologico). L'identificazione con un campo porta con sé la voglia di "giocare" (l'interesse, secondo Bourdieu). Secondo Bourdieu (1992) se questo interesse manca, l'individuo resta indifferente agli stimoli del campo in questione. Comunque si deve tener presente che il saper giocare (in questo caso soprattutto il saper condurre attività di ricerca) è il requisito essenziale del "gioco accademico". Affinché gli studenti possano identificarsi con un certo campo filologico, ritengo che ogni dipartimento universitario di lingue dovrebbe riflettere sulla definizione del campo (filologico). Esattamente che cosa si studia e come si studia? Che corsi si potrebbero organizzare insieme con altri dipartimenti? Naturalmente ogni dipartimento non può né insegnare né studiare tutto, ma penso che gli studenti dovrebbero avere un'idea generale del campo e delle metodologie.

Di conseguenza una sfida preliminare sarebbe di convincere gli studenti dell'utilità di saper fare la ricerca; evidentemente molti studenti considerano la ricerca distaccata dalla realtà quotidiana e dal mondo del lavoro. D'altronde il fatto che in generale sia le lezioni che i libri di studio presentino i risultati di una ricerca invece di spiegare in dettaglio come si è arrivati a queste conclusioni e i problemi che si sono affrontati, ecc., rende abbastanza difficile "l'accesso al campo accademico". Una soluzione potrebbe essere il modello di Hakkarainen (1991), in cui la logica della ricerca viene

esposta per tutto il corso degli studi, cioè durante le lezioni su altri temi. Un'altra soluzione per interessare di più gli studenti alla ricerca è di cercare temi che abbiano a che fare con la vita o i loro progetti per il futuro. Fare una tesi di laurea potrebbe essere personalmente e socialmente più rilevante se fosse discussa da una commissione o da un qualche organismo interno o esterno all'università, così come se ci fosse la prospettiva che una parte del lavoro potesse essere pubblicata. L'analisi degli interessi degli studenti ha indicato che la ricerca fatta al dipartimento potrebbe concentrarsi sui seguenti campi di studio: la traduzione, la cultura italiana e i linguaggi settoriali (come per esempio quello del commercio).

In terzo luogo *l'Istituto potrebbe prendersi cura dei propri studenti analizzando regolarmente insieme ad ognuno di essi, i loro progetti e le possibilità per il futuro*, il che presuppone naturalmente che la facoltà faccia delle indagini sulle necessità del mercato del lavoro. Molti studenti sono in effetti delusi del fatto che l'esame di *Filosofian kandidaatti* non dia i requisiti per nessuna occupazione. La maggior parte degli studenti è per la divisione degli studi dell'italiano in diversi indirizzi (professionali), il che è in contraddizione con la nuova tendenza della politica pedagogica: la tendenza è cioè di aumentare la flessibilità e di permettere agli studenti di compilare un piano di studi personale. Evidentemente senza indirizzi professionali e senza una guida in qualche misura sufficiente, gli studenti si sentono

un po' abbandonati. Un altro lato negativo del sistema presente è che il piano di studi del dipartimento offre un po' di cultura, di linguistica e di letteratura senza che lo studente possa diventare esperto di un certo campo. Trattative regolari sulle scelte dei corsi fra l'insegnante e lo studente, in assenza di indirizzi o di un piano di studi fisso, assicurerebbero un certo controllo e scelte individuali ponderate. Comunque si deve tener presente che le risorse di un piccolo dipartimento non bastano ad offrire corsi ed assistenza competente, se c'è alta flessibilità nel piano di studi. Sarebbe più realistico per il dipartimento concentrarsi su alcuni punti forti, soprattutto sulla traduzione e sull'interpretazione (che sono considerati rilevanti dagli studenti).

BIBLIOGRAFIA

- Aittola, Helena - Aittola, Tapio (1985) *Yliopisto-opiskelun mielekkyyden kokemuksen ja opiskelijoiden elämämaailman perusrakenteet*. Kasvatustieteiden tutkimuslaitoksen julkaisuja 359/1985. Jyväskylän yliopisto.
- Bourdieu, Pierre (1992) *Invitation to Reflexive Sociology*. The University of Chicago Press.
- Hakkarainen, Pentti (1991) Opetuksen ja oppimisen laadullinen arviointi korkeakouluissa. Teoksessa: *Korkeakoulutuksen kehittäminen ja laadun arviointi*. Kasvatustieteiden tutkimuslaitoksen julkaisusarja B. Toim. Jussi Välimää. Jyväskylän yliopisto.
- Helle, Laura (1997) Italian kielen opiskelu-

motivaatio, motivaatorakenneanalyysi ja toimenpide-ehdotuksia. Pro gradu -tutkielma. Italian kieli ja kulttuuri. Turun yliopisto.

- Helle, Laura (1998) Mistä puhtia filologiaopintoihin. Julkaisematon käsikirjoitus (manoscritto non ancora pubblicato).
- Häyrynen, Yrjö-Paavo (1970) *The Flow of New Students to Different University Fields. Career motivation, educational choice and discriminating effects of university admission: a study of Finnish female students*. Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Ser. B, 168. Suomalainen tiedeakatemia. Helsinki.
- Häyrynen-Perho-Kuittinen-Silvonen (1992) *Ilmapiirit, kentät ja kulttuurit*. Suomen korkeakoulutus 1973-1989. Joensuun yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja n:o 15.
- Kosonen, Pekka A. (1991) *Opiskelun mielekkyys ja opintomotivaatiot lukiossa*. Kasvatustieteen tutkimuslaitoksen julkaisusarja A. Tutkimuksia 44. Jyväskylän yliopisto.
- Liljander, Juha-Pekka (1991) *Yliopistoinstituutio kulttuurisena uusintajana*. Kasvatustieteiden tutkimuslaitoksen julkaisusarja A. Tutkimuksia 40. Kasvatustieteiden tutkimuslaitos, Jyväskylä.
- Mäkinen, Jarkko (1997) *Sosiokulttuurinen tausta ja yliopistoon sosiaalistuminen*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopiston kasvatustieteen laitos.
- Niinistö, Kari (1985) *Tulkinnallinen paradigma aikuiskoulutuksen arvioimisessa*. Julkaisusarja B nro 39. Valtion koulutuskeskus. Helsinki 1988.
- Nikki, Maija-Liisa (1992) *Suomalaisen koulutusjärjestelmän kielikoulutus ja sen relevanssi*. Osa II. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 86. Jyväskylän yliopisto.
- Vikainen, Inkeri (1974) *Motivaation lajit ja koulumenestystaso*. Julkaisusarja A:34. Kasvatustieteiden laitos, Turun yliopisto.

Luigi Tallarico

FUTURISMO — AVANGUARDIA GLOBALE

Il futurismo non è una tra le tante scuole o poetiche letterarie e artistiche che hanno popolato la fine del secolo "molle" (Paul Morand) e i primi del nostro Novecento, o — peggio — una estetica secondo le categorie espresse dalla cultura accademica, attesa la sua estensione a discipline pluriespressive¹. Il futurismo è in effetti un movimento promotore di vita attiva, proprio perché "vuol rifare non le forme della vita, ma il contenuto, l'uomo, il carattere", come dirà nel 1925 il filosofo Giovanni Gentile per identificare la coeva avanguardia politica (cfr. la "Dottrina" Treccani), nata dall'avanguardia culturale. Ed è per questo che il futurismo è stato definito movimento globale, perché penetra la volontà come l'intelligenza e abbraccia tutta l'esperienza umana in termini agonistici e antagonistici², ideologici e politici, morali e di costume, extrartistici e di comporta-

mento, avendo di mira un esplicito rapporto con la società del tempo³.

Da queste indicazioni, anticipate dal manifesto di fondazione del futurismo⁴, nascono i nuovi caratteri distintivi di un movimento radicale d'avanguardia⁵, che non solo si distanzia nettamente da altri movimenti o poetiche, anche di avanguardia, come il simbolismo e il cubismo, ma solleciterà i movimenti estremisti, come il dada e il surrealismo, a dare un carattere decisivo e radicale al rimbaldiano "il faut être absolument moderne"⁶. A caratterizzare l'"absolument moderne" del movimento futurista, gli storici indicano precipuamente la metafora della velocità e del cambiamento e che nei primi due punti del manifesto di fondazione si esplicitano nell'"amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità, il coraggio, l'audacia, la ribellione": essi "saranno gli elementi essenziali della no-

¹ Paolo D'Angelo, "L'estetica italiana del Novecento", Laterza, Bari 1977.

² Renato Poggioli, in "Teoria dell'arte d'avanguardia" (Il Mulino, Bologna, 1962), ha confermato che proprio nello spirito agonistico e spettacolare è da ricercare "la seconda natura di tutta l'arte moderna".

³ Luciano De Maria, nell'introduzione a "Teoria e invenzione futurista", con prefazione di Aldo Palazzeschi (Mondadori, Milano, 1968), ha indicato nel termine Bund, espresso da Jules Monnerot, ne "La poésie moderne et le sacré", Gallimard, Parigi, 1945, il corrispettivo di avanguardia globale. E proprio con riferimento alla sua "globalità" il futurismo ha esteso le sue idee-azioni, non solo agli eventi politici, ma anche alle ricerche poliespressive sulla pittura (1910); sulla musica (1911); sulla fotografia (1911); sulla scultura (1912); sulla letteratura e sull'immaginazione senza fili (1912 e 1913); sulle parole in libertà (1913); sull'architettura (1914); sugli intonarumori, che hanno anticipato la odierna musica elettronica (1913); sul teatro sintetico e sul teatro di varietà (1914); sulla cinematografia (1916) e sull'aeropittura (1929). Sono stati infine lanciati i manifesti sulla donna (1912); sulla moda (1914); sulla guerra (1914); sulla scenografia (1915); sulla danza e sui balli plastici (1915); sulla scienza (1916); sulla cucina (1930); sull'arte tipografica e sulla pubblicità (1939).

⁴ Quotidiano "Le Figaro", Parigi, 20 febbraio 1909, e mensile "Poesia", Milano, 1909.

⁵ Enrico Falqui, in "Il Futurismo il Novecentismo" (RAI, Torino, 1953), usa il termine di avanguardia "eroica".

⁶ È in conseguenza una "caduta", perché inficiata di accademismo, l'affermazione di Carlo Bo, in "La rivoluzione mancata del futurismo" (Storia della letteratura italiana, IX, Garzanti, Milano, 1969), secondo cui è da ascrivere al fallimento del futurismo la eccessiva "teorizzazione dei principi", che — a suo dire — avrebbero limitato o fatto mancare l'opera in alcune discipline, se si considera che è proprio dell'avanguardia l'aver innescato un "cortocircuito" tra teoria e prassi, tra pensiero e azione, in definitiva tra arte e vita.

stra poesia".

Come si vede alla metafora della velocità i futuristi ricorrono costantemente, trovando nel pensiero-azione la realizzazione dell'atto che si svolge nell'immediato contesto della vita come un "coup de théâtre", a fronte di una letteratura che ha esaltato "fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno". Ma la "bellezza nuova" della modernità è anche collegata all'utilizzazione e alla sperimentazione dell'atto, in quanto la manipolazione della tecnica elimina — hic et nunc — il sentimento del preordinato, del tutto teorico ed esterno nello scientismo, positivismo e psicologismo di fine secolo, offrendo all'uomo il possesso delle sue radici e gli strumenti per liberarsi dall'abitudine usurante, destinata alla "routinerie" ripetitiva, declassante la spinta creativa e spontaneistica.

D'altra parte le sollecitazioni del "cambiamento" portano al mutamento della società e al rinnovamento di uomini nuovi, con i quali lottare per "sostituire alle vecchie emozioni statiche e nostalgiche le violente emozioni del moto"⁷. Del resto si dice nel manifesto di fondazione, "perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto perché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente"⁸. E per raggiungere

l' "assoluto" i futuristi non possono non guardare "ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla feroce rete di velocità che avvolge la terra, ai transatlantici, alle Dreadnought, ai voli meravigliosi che solcano i cieli, alle audacie tenebrose dei navigatori subacquei, alla lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto". D'altronde la "bellezza della velocità" si esprime validamente in "un automobile da corsa, che col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotraccia".

L'arte di F. T. Marinetti nel fare i manifesti non è da ricercare soltanto nell'affabulazione dello stile e nel sapiente balenare delle allegorie — che sono peraltro elementi di indiscusso valore letterario, "autonomo", come dicono gli accademici — ma soprattutto nei significati simbolici che animano l'azione scenica e che aiutano il "completo rinnovamento della sensibilità umana", osserva Marinetti, "per effetto delle grandi scoperte scientifiche". Sono infatti le "diverse forme di comunicazione, di trasporto e di informazione" (individuate dai futuristi in anticipo sulle tesi di McLuhan e perfino sui tempi telematici ed elettronici) che imprimono una "decisiva influenza" sulla psiche dell'uomo. Proprio perché i futuristi intendevano "rendere e magnificare la vita

odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa", hanno permeato e resa vibrante "l'anima musicale delle folle, delle corazzate, degli automobili e degli aeroplani".

Per rendere con un linguaggio poeticamente nuovo la nascita e l'ascesa di questa realtà, in cui le metropoli affollate di macchine e di falansteri, lanciano la loro "sfida verso le mostruosità tentatrici dell'impossibile"⁹, Marinetti si è servito di una parola insieme sonora e turgida. Come aveva ammonito Ezra Pound, proprio negli anni di fondazione del futurismo: il poeta nuovo deve rendere "forti i sogni, perché questo nostro mondo non perda coraggio". E per far questo, la parola di Marinetti, negli anni della poesia in lingua francese (da "Les Vieux marins" -1896- a "La conquête des étoiles" -1902- da "La Ville charnelle" -1903- a "Destruction" -1904-), è sempre quella usata dai simbolisti "nella sua struttura più elementare", ma essa viene ora svolta "sul piano dell'impossessamento" della realtà, per cui il poeta la rende "più solida, più forte musicalmente, più aggressiva, più prensile"¹⁰.

In conseguenza la poesia di Marinetti, negli anni che hanno preceduto la nascita del futurismo, ha superato il sintagma del simbolismo proprio in virtù di quella esasperata energia verbale, che ha dinamicizzato i virtuosismi stilistici dei parnassiani e la testualità morbosa di tutti i simbolismi, deliquescenti e la-

scivi del tempo. Ma dopo la fondazione, Marinetti ha anche fornito la chiave di volta alla poetica del surrealismo (sua data di nascita: dicembre 1924, ossia dodici anni dopo la pubblicazione del "Manifesto tecnico della letteratura futurista"), indicando a Breton l'idea degli impulsi automatici delle parole in libertà, ovvero — come si è espresso Marinetti — delle "frasi inattese che escono dalla penna", mentre "uno spazio bianco più o meno lungo, indicherà i riposi e i sonni più o meno lunghi della intuizione".

D'altra parte, saranno le linee-forze teorizzate da Boccioni a dare all'espressionismo del "Cavaliere azzurro", e in modo particolare a Franz Marc, dopo la mostra futurista di Berlino (1912), una spinta dinamica e soprattutto una più rigorosa sintesi tra l' "urlo" (l'Urschrei tedesco) e la struttura. Quest'ultima — ha dimostrato Boccioni, con "Forme uniche della continuità nello spazio" (il suo capolavoro) — non si dilacera all'atto dell'espansione animistica in



Marinetti visto da Prampolini

7 Umberto Boccioni, "Pittura scultura futuriste", Edizioni di Poesia, Milano, 1914.
8 Dobbiamo arrivare a Nietzsche e Bergson, Sorel e Gentile, nonché a Gauss (affermazione delle "geometrie non euclidee"), Planck (teoria dei "quanti") e ad Einstein (teoria della "relatività"), per assistere alla caduta delle categorie dello spazio e del tempo e per intendere il movimento come creazione in atto. Infatti la posizione di Marinetti e di Boccioni — pur subendone l'influenza — si distaccheranno per un verso da Bergson (materia è vita: "élan vital") e per l'altro da Einstein (materia = energia), fino a recepire l'insegnamento, che sarà di Gentile ("Teoria generale come atto puro", Sansone, Firenze, 1916), sull'unità dello spirito, che è presente in ciascuno di questi momenti della vita dell'unità.

9 Prefazione di F. T. Marinetti a "Revolverte" di G. P. Lucini, pp. 8, 10, Edizioni di Poesia, Milano, 1909.
10 Giovanni Calendoli, "F. T. Marinetti e la poesia" (prolusione svolta in Campidoglio, a Roma, per il centenario della nascita del fondatore del futurismo), ora in "Marinetti domani", con gli atti del convegno del centenario, Edizione Arte viva, Roma, 1977.



Futuristi a Parigi (1912): Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni e Severini (manca Balla, trattenuto a Roma)

superficie, né si deforma al contatto dell'atmosfera e dello spazio, come invece avevano indicato — in termini conflittuali — le sculture di Rodin e di Medardo Rosso. In effetti lo spazio si completa nella continuità con la forma plastica, al contrario di quanto enunciato dal principio cubista, legato alla fissità strutturale, della scansione. Come ha invece dimostrato l'architettura futurista e alla meccanica la struttura è sempre pervasa da un moto vitalistico interno, specie nella scansione che è motivo di ordine dinamico. Infatti la "Città Nuova" di Sant'Elia è animata nel suo interno-esterno, senza riguardo del blocco cubico e del geometrismo di facciata dell'edificio, perché presta una particolare attenzione al rumore della strada, con cui si raccorda, dal momento che la strada non si arresta alle soglie dell'abitazione, ma entra in immediato

contatto con essa, senza soluzione di continuità. Il manifesto dell'architettura contiene tra l'altro la polemica affermazione, da non sottovalutare nell'odierno dibattito tra le aree storiche e l'uso urbano quotidiano: "Ogni generazione dovrà costruirsi la sua città".

Al principio della compenetrazione di struttura e spazio, o meglio alla simultaneità dinamica, viene dunque meno la poetica unidirezionale del cubismo analitico, come si sa nato nel 1908, con la realizzazione dei paesaggi dell'Estaque di Braque e con la pubblicazione al Salone d'Autunno delle "Damigelle di Avignone" di Picasso. Infatti la poetica cubista, che ha portato alle estreme conseguenze, sul piano visivo, la scansione prospettica già espressa nelle battaglie di Paolo Uccello (di cui ricorre il sesto centenario della nascita), ha analizzato i volumi con una

fissità razionale alquanto statica, per cui il moto unitario è intellettualmente apparente più che concretamente e dinamicamente in atto. D'altronde il cubismo ha obbligato la realtà strutturale — privata dello stato d'animo futurista e della componente emotiva e cromatica dell'espressionismo — in un gabbia statica e razionale, naturalista e anti-umana (più in Braque che in Picasso), con la conseguenza che, pur avendo eliminato il contenuto e i particolari decorativi degli oggetti, non lo ha fatto a profitto dell'espressione, che è un motivo prettamente dinamico. E qui occorre fare una breve osservazione circa la "resurrezione del sentimento nazionale"¹¹ che ha interessato in quegli anni sia il futurismo che l'espressionismo, mentre la Francia era in preda alla "sindrome della sconfitta" di cui erano portatori proprio i nati dopo il '70. Infatti lo stesso sentimento nazionale, che era finito nella frustrata "grandeur" dei francesi, scuoterà futuristi ed espressionisti, preoccupati di preservare e ringagliardire l'unità della nazione e di ricostruirla, non solo moralmente ed etnicamente, ma anche sul piano del linguaggio espressivo.

Ma mentre chi scrive si riserva un più approfondito esame sulla sostanziale differenza tra cubismo e futurismo, anche con riferimento alle vicende dell'unità nazionale, concludiamo la nostra indagine critica con l'affermazione marinettiana che segue, a conferma del profondo significato morale ed insieme ideolo-

gico della palingenesi futurista: "La maggioranza più rozza e più elementare degli uomini è uscita dalla grande guerra con l'unica preoccupazione di conquistare un maggior benessere materiale", ha osservato Marinetti nel Manifesto del Tattilismo (1921). Infatti "la maggioranza più rozza e più elementare degli uomini si slancia tumultuosamente alla conquista rivoluzionaria del paradiso comunista e dà l'assalto finale al problema della felicità, con la convinzione di risolverlo soddisfacendo tutti i bisogni e tutti gli appetiti materiali".

Senonché "alla minoranza degli artisti e dei pensatori" — quelli a cui era affidata la guida della rinascita nazionale (l'"immaginazione al potere") — Marinetti e i futuristi gridano a gran voce: "La Vita ha sempre ragione! I paradisi artificiali coi quali pretendete di assassinarla sono vani. Cessate di sognare un ritorno assurdo alla vita selvaggia. Guardatevi dal condannare le forze superiori della Società e le meraviglie della Velocità. Guarite piuttosto la malattia del dopo-guerra, dando all'umanità nuove gioie nutrienti. Invece di distruggere le agglomerazioni umane, bisogna perfezionarle. Intensificate le comunicazioni e le fusioni degli esseri umani. Distruggete le distanze e le barriere che li separano nell'amore e nell'amicizia. Date la pienezza e la bellezza totale a queste due manifestazioni essenziali della vita: l'Amore e l'Amicizia".

¹¹ Cfr. "Il Marzocco", I, n. 16, 17 maggio 1896, nonché Domenico Gnoli, "Nuova Antologia", XXXII, serie IV, tomo 67 del 16 febbraio 1897, citati in "Una crisi di fine secolo" di Luisa Mangoni. Einaudi, Torino, 1985.

APPUNTI SULLA LINGUA DI GOLDONI

1. Introduzione

Carlo Goldoni nacque a Venezia il 25 febbraio 1707. La sua vita fu, per lo meno, qualificabile come avventurosa. A seconda degli spostamenti della famiglia (suo padre era medico), passa la sua infanzia e adolescenza a Perugia e a Rimini, per studiare legge poi, negli anni 1720, nel collegio Ghislieri a Pavia, indi a Modena; diventa coadiutore del Podestà di Chioggia nel 1728, poi lavora alla cancelleria del Podestà a Feltre e si addottora in legge all'Università di Padova nel 1731. Il teatro lo affascina da sempre: da piccolo

ma lecture favorite étoit celle des auteurs comiques. Il n'y en avoit pas mal dans la petite bibliothèque de mon père; j'en lisois toujours dans les moments que j'avois à moi, et j'en copiois même les morceaux qui me faisaient le plus de plaisir (...) à l'âge de huit ans, j'eus la témérité de crayonner une comédie¹

Comincia a scrivere per il teatro S. Samuele di Venezia nel 1734, mentre è ancora avvocato, dirige negli anni 1737-1741 il teatro S. Giovanni Crisostomo, per interrompere questa carriera e rendersi in Toscana, dove esercita l'avvocatura a Pisa negli anni 1745-1748. Si consacra definitivamente al teatro dal 1748, quando rientra a Venezia per scrive-

re commedie per il Teatro S. Angelo, diretto dal capocomico Guglielmo Medebach. L'anno 1750 segna il gran colpo goldoniano: 16 commedie in 12 mesi. Gli anni 1750 lo portano da una parte al colmo del successo, con il favore del pubblico veneziano e dall'altra significano una polemica continua con gli avversari, il capo dello stile *larmoyant*, l'abate Pietro Chiari, e l'antinaturalista Carlo Gozzi. Nel 1762 parte per Parigi, dove è invitato dal Théâtre Italien; la nuova carriera s'insabbia, e si salva dalle grandi difficoltà economiche in cui è incorso quando è nominato maestro di lingua italiana di Madame Adélaïde, figlia di Luigi XV nel 1765, incarico che ricoprirà fino al 1769; anche negli anni 1775-1780 insegna l'italiano a due principesse reali, questa volta Mesdames Clotilde e Élisabeth, sorelle di Luigi XVI. Dal 1769, usufruirà di una pensione della corte, appena sufficiente per vivere. Alla Rivoluzione, nel 1792, quando l'Assemblea legislativa abolisce tutte queste pensioni, Goldoni, malato, cade in povertà, e muore in miseria il 7 febbraio 1793.

Il nome di Goldoni s'identifica giustamente con il grande rinnovo del teatro della metà del Settecento che si caratterizza con l'introduzione

della trama scritta, con personaggi naturalistici nell'economia drammaturgica. Non bisogna dimenticare il fatto che non scrisse soltanto commedie, ma anche melodrammi, tragedie, tragicommedie, intermezzi.

Gli avversari, anche quelli più accaniti, gli riconoscevano un talento di drammaturgo. Dice Carlo Gozzi: *Se questo scrittore avesse avuto quella colta educazione che riduce i talenti a rettamente ed elevatamente pensare e a leggiadramente scrivere, e si fosse ristretto a un piccolo numero di commedie ben ponderate, egli era assolutamente un genio capace di fare a se medesimo e all'Italia nel comico genere un onore immortale*². Quello che divide i difensori e gli avversari, nelle parole di Giuseppe Petronio, non è solo una concezione diversa di drammaturgia, ma anche una concezione diversa della direzione che dovrebbero prendere la società ed i costumi³. Se Voltaire caratterizza Goldoni come *peintre de la nature*⁴, bisogna intendere questa Natura settecentesca come opposta alla vita artificiale dei ricchi criticati dai Filosofi, come un arricchimento della sensibilità⁵. Il tema della *verità* come entità desiderabile in opere artistiche è ricorrente in tutta questa cultura illuministica⁶. La riforma teatrale goldoniana veniva vista come antiaristo-

cratica, come viene messo in evidenza particolarmente bene dal *Ragionamento ingenuo* di Carlo Gozzi⁷:

Non seppe, o non volle separare le verità, che si devono, da quelle, che non si devono porre in vista sopra un teatro; ma si è regolato con quel solo principio, che la verità piace sempre. Da ciò nasce, che le sue commedie odorano per lo più d'un pernizioso costume. La lascivia, e il vizio gareggiano in esse colla modestia, e colla virtù, e bene spesso queste due ultime sono vinte da' primi.

Egli ha fatto sovente de' veri nobili lo specchio dell'iniquità, e il ridicolo; e della vera plebe, l'esempio della virtù, e il serio in confronto, in parecchie delle sue commedie; io sospetto (e forse troppo maliziosamente) ch'egli abbia per guadagnarsi l'animo del minuto popolo sempre sdegnoso col necessario giogo della subordinazione⁸.

Goldoni volle dunque sostituire le sue commedie alla Commedia dell'Arte, basata sull'improvvisazione e avvalentesi di personaggi fissi a maschere. Per lui, il teatro è *uno spettacolo destinato all'istruzione [del popolo] per mezzo del suo divertimento e diletto*⁹, dunque una cosa impegnativa, molto seria. Ritroviamo la Natura e la naturalezza tra le ragioni della sua voglia di riforma, nelle *Mémoires*:

Le masque doit toujours faire beaucoup de tort à l'action de l'acteur, soit dans la joie, soit dans le chagrin; qu'il soit amoureux, farouche ou plaisant, c'est toujours le même cuir qui se montre; et il a beau

¹ *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre* 1-3. Paris 1787, ripubblicate (con grafia modernizzata) da P. de Roux, Paris 1965 (1988), 33-34.

² Gozzi, *Opere*, a c. di G. Petronio. Milano 1962, 1074.

³ G. Petronio, 'I volti di Goldoni', *Il punto su: Goldoni*. Bari 1986, 19-20.

⁴ Lettera a Francesco Albergati Caparelli, cit. Petronio, *ibid.*

⁵ H. Lefebvre, *Diderot*. Paris 1949, 56 sgg.

⁶ V. Petronio *ibid.* 21.

⁷ Ora ripubblicato da A. Beniscelli, con la presentazione di E. Pagliarini. Testi della cultura italiana. Genova 1983. P. 79: *se fosse stato fornito di que' lumi, che fanno alla mente separare, cribrare, e far buon uso delle idee acquistate, e danno alla penna i vaghi, colti, e propri colori per esprimerle, non v'ha dubbio, avrebbe lasciate dell'opere teatrali italiane all'immortalità. Egli non seppe fare quel buon uso, e non ebbe quelle facoltà. Espose sul teatro tutte quelle verità, che gli si pararono dinanzi, ricopiate materialmente, e trivialmente, e non imitate dalla natura, né coll'eleganza necessaria ad uno scrittore.*

⁸ Gozzi, *Opere*, a c. di G. Petronio. Milano 1962, 1074.

⁹ *Ragionamento* 80.

gesticuler et changer de ton, il ne fera jamais connaître, par les traits du visage, qui sont les interprètes du cœur, les différentes passions dont son âme est agitée... on veut aujourd'hui que l'acteur ait de l'âme, et l'âme sous le masque est comme le feu sous les cendres.¹⁰

Per Gozzi, la commedia dell'arte, a differenza del dramma flebile (rappresentato dal Chiari) e della commedia goldoniana, è un sostegno al sacrosanto ordine della società:

l'antica commedia improvvisa dell'arte, la quale non è certamente, che o uno spettacolo di mirabile grossolano, e popolare, condotto colla oppressione del vizio, e l'esaltazione della virtù; o una parodia caricata sul costume; arguta e piacevole; divertimento innocente, "concesso", "fisso", "possibile", e pregio della sola nostra nazione¹¹.

Riconoscendo comunque i limiti della commedia dell'arte, cercò lui stesso di introdurre un genere rivaleggiante con i sopraddetti, la *fiaba* ambientata in posti esotici e magici, senza che riuscisse a soppiantare i prodotti *larmoyant* né quelli di Goldoni.

Nonostante gli avversari, il consenso della fine del Settecento è di ammirazione e di riconoscimento, riassunto ad es. da Giovanni Gherardo de Rossi nel 1794¹².

Dopo la parentesi dell'Ottocento, in cui, secondo le parole di Petronio, *non interessa, ecco tutto*¹³, fu riscoperto da Attilio Momigliano all'inizio

del nostro secolo¹⁴. È altrettanto noto che Goldoni scrisse commedie così in italiano come in veneziano (o parzialmente in veneziano), osservando per certi personaggi provenienti dalla commedia dell'arte, come l'Arlecchino, il servetto ingenuo, e il Brighella, il servitore furbo ed intrigante, le tradizionali scelte di lingua della propria forma di teatro che egli combatteva in nome di principi teatrali, dato che Arlecchino e Brighella parlavano sempre in bergamasco. Nonostante questo, e nonostante il numero cospicuo di studi pubblicati sull'aspetto teatrale dell'opera goldoniana, sono scarsissimi gli studi propriamente linguistici su questo autore così prolifico, che, durante il suo soggiorno in Francia, durato dal 1762 alla morte nel 1793, si cimentò, con successo, persino con una commedia in francese, *le Bourru bienfaisant* (1771) e non sprezzò l'attività di traduttore (con *l'Istoria di Miss Ienni*, ricavato dal romanzo di M^{me} Riccoboni¹⁵). A parte la *Habilitationsschrift* di Johannes Brosig, *Laut- und Formenlehre des venezianischen Dialektes bei Carlo Goldoni*. Diss. Breslau 1929, che fornisce una descrizione precisa ma poco sviluppata dal punto di vista linguistico sul veneziano (e anche il bergamasco) delle commedie, disponiamo dei contributi importanti di Gianfranco

Folena¹⁶. Per questo articolo, abbiamo esaminato 13 commedie¹⁷, *Miss Ienni*, *Le Bourru* e *le Mémoires*. Per ragioni di spazio, ci concentreremo sul veneziano del Nostro, pur dando indicazioni sulle altre lingue utilizzate. Con questo modesto saggio vogliamo presentare una veduta d'insieme della complessa e variatissima problematica linguistica goldoniana, pur essendo coscienti della vastità del campo e delle prospettive di ricerca.

2. Auto-testimonianze linguistiche del Goldoni

Goldoni stesso fornisce commenti interessantissimi sulle sue scelte di lingua nelle *Mémoires*¹⁸. A proposito del suo toscano, che pur doveva conoscere, avendo praticato il mestiere di avvocato a Pisa per quattro anni, e che veniva criticato da avversari, osserva quanto segue:

Un des articles sur lesquels on m'attendoit vivement étoit celui de la pureté de la langue. J'étois Vénitien, j'avois le désavantage d'avoir sucé avec le lait l'habitude d'un patois très agréable, très séduisant, mais qui n'étoit pas le toscan. J'appris par principes et je cultivai avec la

lecture le langage des bons auteurs italiens; mais les premières impressions se reproduisent quelquefois malgré l'attention que l'on met à les éviter (...) Toutes mes précautions ne suffirent pas pour contenter les rigoristes; j'avois toujours manqué en quelque chose; on me reprochoit toujours le péché originel du vénétianisme. (...)

J'étois dans mon cabinet, je tournai les yeux vers les douze volumes in-quarto des ouvrages de cet auteur (i.e. *il Tasso*); et je m'écriai: "Ah, mon Dieu! faut-il être né en Toscane pour oser écrire en langue italienne?" (...) je finis par dire: "Il faut écrire en bon italien, mais il faut écrire pour être compris dans tous les cantons de l'Italie; le Tasse eut tort de réformer son poème pour plaire aux académiciens de la Crusca: sa *Jérusalem délivrée* est lue de tout le monde et personne ne lit sa *Jérusalem conquise*¹⁹."

Goldoni si colloca qui naturalmente nel contesto della durissima *querelle des langues* che infuriava periodicamente dal Bembo in poi e che, nel Seicento, aveva visto coinvolgere personaggi quali Beni, Tassoni e Magalotti²⁰. L'importantissimo problema, di bembiana memoria, della lingua d'uso opposto alla lingua arcaica delle Tre Corone, custodita dalla Crusca, viene risolto dal Nostro nel senso della lingua d'uso anche a rischio di incorrere nei rimproveri dei

10 258.

11 Gozzi, *Ragionamento* 60.

12 *Del moderno teatro*. Bassano 1794.

13 G. Petronio, 'Introduzione', *Il punto su: Goldoni*. Universale Laterza 684. Bari 1986, 23.

14 *Ibid.* 27.

15 Riedito da Franco Vazzoler, *Carlo Goldoni, Istoria di Miss Ienni*. Padova 1993.

16 'Una lingua per il teatro: Goldoni', *L'italiano in Europa*. Esperienze linguistiche del Settecento. Einaudi Paperbacks 139. Torino 1983, 89-215, e soprattutto *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*. Redazione a c. di D. Sacco - P. Borghesan. Cultura popolare veneta 4. Roma 1993.

17 *La Donna di garbo, La vedova scaltra, La putta onorata, L'amante militare, l'impostore, La guerra, Le donne gelose, Le donne curiose, Le donne de casa soa, La trilogia della villeggiatura, La locandiera, I due gemelli veneziani, Una delle ultime sere di carnevale*. Ricapitoliamo la storia tipografica delle commedie nel Settecento. I nove tomi usciti a Venezia: a partire dal 1750, uscirono i nove tomi dell'edizione Bettinelli, segnati dai dissapori sui diritti d'autore tra Goldoni ed il capocomico del Teatro Sant'Angelo, Girolamo Medebach; a Firenze, invece, presso l'editore Paperini, una raccolta autorizzata da Goldoni nel 1753. Dal 1757 al 1760 uscirono gli otto tomi del *Nuovo Teatro Comico* dall'editori Pitteri, che comprendevano le commedie rappresentate al Teatro San Luca di Francesco Vendramin; i diciassette volumi dell'edizione Pasquali uscirono a Venezia dal 1761 al 1778. L'unica edizione settecentesca con tutti i testi è quella veneziana di Zatta, apparsa dal 1788 al 1795. - Com'è noto, l'autore portò modifiche considerevoli ai testi pubblicati a più riprese; principalmente si tratta di abbreviazione. Questo è molto evidente ad es. nel testo de *La donna di garbo* nell'edizione Bettinelli confrontata con quella Pasquali: i tagli sono numerosi in ogni scena, con tutti i passi lirici. Certe modifiche possono probabilmente giustificarsi con le critiche rivolte al toscano dell'autore, ad es. *DG 1.1 de' scolari* corretto in *degli scolari* nell'edizione Pasquali, la prima forma essendo conforme ai dialetti settentrionali, si v. ultimamente L. Vanelli, 'Da "lo" a "li": storia dell'articolo definito maschile singolare nell'italiano e nei dialetti settentrionali', *RID* 16/1992, 52-53 (per la distribuzione di *lo*, scomparso in quei dialetti).

18 V. n. 1.

19 265-266 de Roux.

20 V. G. Folena, 'Una lingua per la critica e l'economia', *L'italiano in Europa*, 27.

rigoristi. Per quanto ne sappiamo, non è stata messa in rilievo la presa di posizione linguistica così netta da parte del Nostro, preziosa anche per il fatto che Goldoni non aveva soltanto preso coscienza della problematica linguistica della penisola nel Settecento ma ne approfittava nei suoi testi²¹. Notiamo che questo "italiano colloquiale" del Goldoni conobbe un gran successo Oltralpe e che le commedie italiane del Nostro furono utilizzate a lungo come manuali di lingua²². Negli ultimi tempi è inoltre stata in pieno valorizzata l'esperienza italiana del Nostro in quanto fornì nuove dimensioni ad una lingua parlata di carattere colloquiale²³.

Per quanto riguarda gli altri dialetti, les *Mémoires* ci forniscono spunti interessanti. La scelta del veneziano come lingua esclusiva di tante commedie di argomento popolare si basava naturalmente sul naturalismo come del resto il successo riscosso presso il pubblico veneziano. A proposito delle sue qualità troviamo il seguente manifesto:

Le langage vénitien est sans contredit le plus doux et le plus agréable de tous les autres dialectes de l'Italie. La prononciation en est claire, délicate, facile; les mots abondants, expressifs; les phrases har-

monieuses, spirituelles; et comme le fond du caractère de la Nation vénitienne est la gaieté, ainsi le fond du langage vénitien est la plaisanterie.

Cela n'empêche pas que cette langue ne soit susceptible de traiter en grand les matières les plus graves et les plus intéressantes; les avocats plaident en vénitien, les harangues des sénateurs se prononcent dans le même idiome, mais sans dégrader la majesté du trône, ou la dignité du barreau, nos orateurs ont l'heureuse facilité naturelle d'associer à l'éloquence la plus sublime, la tournure la plus agréable et la plus intéressante.²⁴

Queste osservazioni corroborano la ben nota posizione socio-linguistica del veneziano nella società veneziana settecentesca. Inoltre, l'intercomprensione tra l'italiano e il veneziano assicurano il successo delle commedie "nazionali"²⁵, facilitato dalle glosse delle parole considerate difficili dall'autore.²⁶

Vengono citati anche francesi che hanno imparato il veneziano:

M. Cousin, avocat du Roi au bailliage de Caux, en (i.e. l'italiano) est aussi un grand amateur; je n'ai jamais eu l'honneur de le voir, mais il m'a fait celui de m'écrire de Dieppe, où il fait sa demeure, toujours en italien et quelquefois même dans le dialecte vénitien.²⁷

A proposito del genovese, lingua di sua moglie, osserva:

Après le dialecte toscan et le vénitien, c'est le génois qui m'amuse plus que les

autres. Dieu (disent les Italiens) avoit assigné à chaque nation son langage; il avoit oublié les Génois; ils en composèrent un à leur fantaisie, qui sent encore la confusion des langues de la Tour de Babel; mais c'est celui de ma femme et je l'entends et je le parle assez bien.

J'avois occasion autrefois de le parler fréquemment avec un Génois de mes amis, que des circonstances ont éloigné de Paris; je n'ai plus le plaisir de m'entretenir avec lui, mais j'ai celui de dîner très souvent chez son épouse.²⁸

Sono ugualmente interessanti anche le osservazioni sui torinesi:

Les Turinois sont fort honnêtes et fort polis; ils tiennent beaucoup aux moeurs et aux usages des François; ils en parlent la langue familièrement et, voyant arriver chez eux un Milanois, un Vénitien ou un Génois, ils ont l'habitude de dire: c'est un Italien.²⁹

Goldoni utilizza anche termini lombardi come nel caso di *di garbo*. L'origine di questa espressione viene definita dallo stesso autore come segue: *Io la voglio (= la protagonista) una Donna accorta, che i Lombardi volgarmente chiamano Donna di garbo*³⁰; ...*lombardamente*...³¹.

Familiarizzatici, alla luce di questi passi, con la sensibilità linguistica del Nostro, sarà interessante confrontare le testimonianze citate con i testi goldoniani.

3. Le lingue utilizzate da Goldoni

Negli anni 1729-1776³², Goldoni produsse non meno di cinquantasei

lavori teatrali, tra canovacci, intermezzi, tragicommedie, tragedie e commedie. Le tragedie e le tragicommedie sono in italiano, parte dei personaggi degli intermezzi e delle commedie parlano in veneziano o in bergamasco (nel caso di *Arlecchino e di Brighella*), quelli nobili o comunque di classe sociale alta in italiano. Infine, certe commedie sono interamente in veneziano. Il Nostro produsse una sola commedia originale in francese, il già citato *Bourru bien-faisant*, la traduzione del romanzo di M^{me} Riccoboni e le proprie *Mémoires*.

In quanto segue, per ragioni di spazio, ci limiteremo ai dialetti italiani utilizzati dal Nostro, e in particolare faremo riferimento al veneziano, lasciando da parte il francese e l'italiano letterario.

3.1. Il veneziano

Com'è noto, i dialetti romanzi della penisola italiana si articolano in quattro grandi famiglie: in primo luogo, quelli settentrionali, tra cui i dialetti veneti, quelli lombardi e quelli piemontesi, il friulano, il romancio, il ladino; poi, quelli centro-meridionali ed infine il toscano. Il veneto conosce quattro varianti principali (padovana, veneziana, quella parlata nei territori di Treviso, Feltre e Belluno, e il veronese, o ve-

21 Si v., per l'accento messo dal Settecento fino al nostro secolo, sul "cattivo" toscano del Nostro, G. Folena, 'L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni', *L'italiano in Europa*, 95 n. 23.

22 *Ibid.*, 96 n. 25.

23 *Ibid.*, 96 e n. 29.

24 220 de Roux.

25 Per l'uso di questo termine, v. ad es. 217 de Roux. Testimonianze per l'intercomprensione: premessa, *Donne gelose* (Paperini): Questa dunque è una Commedia, che per piacere a quei tali che la lingua ed il costume nostro non hanno in pratica, meriterebbe di essere in toscana interamente tradotta; e se le frasi basse del popolo fossero in fiorentino ridotte, potrebbero recar diletto a chi quelle più di quest'altre ha in capo. Ma io ho voluto per ora stamparla come fu da me fatta, per non dispiacere a quei tali che così la bramano, e dilettere alcuni altri che il linguaggio veneziano mediocrementemente intendendo, se ne compiacciono non ostante, ed oltremodo lo gustano; a questo proposito ho avuto qualche lettera orba, senza sottoscrizione, che mi rimproverava d'aver io in varie Commedie tradotto il Pantalone in toscano, desiderandosi da chi mi dava l'avviso, leggerlo nel naturale suo idioma. L'occulto scrittore avrà in questa mia la risposta, e spero sarà ora contento, che della veneta lingua avrà in questa Commedia non solo, ma nelle altre che seguono, un'abbondante raccolta.

26 (...) et pour peu que l'on connaisse la langue italienne, on n'aura pas beaucoup de peine à lire et à comprendre le vénitien comme le toscan, 221 de Roux.

27 354 de Roux.

28 352 de Roux.

29 238 de Roux.

30 46 Geron.

31 *Ibid.*, 47.

32 La prima commedia interamente scritta fu *La donna di garbo* (1743).

neto occidentale) conservate fino ai nostri giorni³³. Com'è noto, si ricollega alle lingue romanze occidentali, così per la sonorizzazione delle consonanti sorde intervocaliche come per lo scempiamento delle geminate³⁴. Inoltre condivide con gli altri dialetti galloitalici fenomeni come lo sviluppo di

/k/ → /tʃ/ / _____/|
/g/ → /dʒ/ / _____/|

come in *clavis* it. chiave, ven. /tʃa:ve/, *clamare* it. chiamare, ven. /tʃamar/, **voleam* diventa *voggia* e per la riduzione /k,g/ → /s,z/ / _____/e,i/, *centum* → venez. *seno*. Il veneziano poi si articola in due distinte varietà, quella della città e quella della terraferma.

Documentato diplomaticamente dal 1253³⁵, il veneziano aveva una salda posizione di lingua di teatro (non scritta) nella Venezia del Settecento, come testimonia anche il Nostro.³⁶ Oltre ad essere una lingua di comunicazione orale per tutte le funzioni sociali (per i contesti, v. sopra), era anche utilizzata a scopi strettamente letterari, ad es. dal poeta Giorgio Baffo.³⁷

La grafia goldoniana è stata studiata dal Brosig³⁸. Questo studioso ne rileva certe incoerenze, quali consonanti doppie antifonetiche (*putta* invece del fonetico *puta*) e la

grafia *ch* invece del fonetico *c* (*vecchia* invece di *vecia*). Queste caratteristiche sono presenti in misura più o meno grande in tutti i documenti redatti in volgare veneziano in diverse epoche³⁹, come osserva anche il Folena⁴⁰.

Nei limiti di questo saggio, rileveremo certe caratteristiche morfosintattiche di particolare importanza nel veneziano di Goldoni.

Notiamo in primo luogo la preposizione *int* + articolo indeterminativo/determinativo:⁴¹

La putta onorata 1.13 (1748, Bettina)
In tel nostro matrimonio no la gh'ha da intrar né poco, né assae.
Le donne curiose, 2.14 (1753, Pantalone)
Mi no gh'ho altra premura, che de véder in te la nostra compagnia zente oneste, de buon cuor, amorosa, che in t'una occasion sappia soccorrer un amico.

È noto che tutti i dialetti settentrionali attuali hanno dei casi di pronome soggetto obbligatorio e di carattere clítico⁴². Nella lingua di Goldoni vale quanto detto ad es. per il padovano attuale: obbligatori i pronomi clíticos soggetto per la 2ª persona singolare, per la 3ª persona singolare e per la 3ª persona plurale.

Ad es.

Donne gelose 1.1
la compatissa
cossa disela!
quando la fala novizza so siora nezza?

Xela so fiozza quella bella putta?
No vustu, fia, che te voggia ben?
Tutte le prime recite le xe soe.
ela la lo lassa andar

Vediamo che nelle persone citate il clítico c'è sempre⁴³ anche quando è presente un sostantivo o pronome tonico soggetto (*quando la fala novizza? ela la lo lassa andar*).

Quando il soggetto è posposto, il clítico è presente ugualmente:

1.2. *le vol che i spenda i omeni*⁴⁴
'lei vuole che li [soldi] spendano, cioè gli uomini'

Nella morfologia del verbo, il veneziano del Goldoni presenta, com'è normale, il condizionale derivato dall'infinito + *habere* al perfetto: *vorave, serave* 'vorrei, sarei' accanto al condizionale in *-ia* proveniente dall'infinito + *habebam, vorria, seria*. Queste due forme, delle quali la prima è scomparsa dal veneziano attuale⁴⁵, possono apparire a poca distanza:

Donne gelose 1.6

El xe seguro, ghe ziogherave la testa '[Il numero] è sicuro, ci giocherei la testa'
Su l'8 ghe zogheria la camisa 'Sull'8 ci giocherei la camicia'
Donne de casa soa 2.10 (1755; Tonino)
Bastiana doverave averme inteso ben;
Gh'ho dito che la vegna. Gnanca no la vien?
La m'ha fatto dei moti, ma mi non ho capio,
La doveria vegnir. Gnanca se el fusse un mio!

Almanco che Checchina vegnisse a quel balcon;
Vorave almanco dirghe chi son e chi no son.

Le altre forme del condizionale provengono sia dall'uno, sia dall'altro paradigma mescolato con l'imperfetto del congiuntivo⁴⁶:

Donne gelose 1.6
(Lugrezia) De quanto i vorressi ziozar?
'vorreste'

La coniugazione interrogativa è molto caratteristica:

(con pronomi clíticos)
magno magnio?
(ti/te magni) magnastu?
el, la magna magne/lo, magne/la?
Magnemo magnemio?
Magné magneu?
li, le magna magneli, magne/le?

È da notare che la forma interrogativa della 2ª p. sg. evidenzia ancora oggi l'*s* della coniugazione latina a differenza ad es. del vicino padovano⁴⁷. La forma in *-io* della 1ª p. pl. è ormai passata, sostituita da *-o* (*magnemo?*); lo stesso vale per la 2ª p. pl. in *-u* (da *vu*, forma tonica del pronome), sostituita da *-o* (*magneo?*)⁴⁸.

Il congiuntivo presente della prima coniugazione si caratterizza per la somiglianza con l'indicativo: *Siora Giulia, xe ora che ghe leva l'incomodo* (*Donne gelose* 1.3); *Ma possibile che Baseggio me lassa?* (*ibid.* 1.5); *Vólela parlar ela, o vólela che parla*

33 A. Zambon, 'Le caratteristiche essenziali dei dialetti veneti', M. Cortelazzo, *Guida ai dialetti veneti* [1]. Padova 1979, 14-15; per la divisione dialettale, si veda ad es. L. Renzi, *Nuova introduzione alla filologia romanza*. Bologna 1985 (1992), tav. VII.

34 *Ibid.* 15.

35 A. Stussi, ed. *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*. Pisa 1965.

36 Ad es. *Le Putte de Castello* che ispirò *La Putta onorata* del Goldoni, 217 de Roux.

37 Per le sue poesie, di contenuti filosofico-social-moralistico-pornografici, v. l'edizione di P. del Negro (Milano 1991).

38 V. sopra.

39 M. Cortelazzo, 'Il veneziano, lingua ufficiale della Repubblica?', *Guida ai dialetti veneti* 4. Padova 1982, 68-69.

40 'L'esperienza' 97 n. 33.

41 G. Rohlf, *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten* 3. Bern 1954, 113-114: deriva da *intus* (cfr. francese *dans*). Formazioni con *int* sono attestate in tutti i dialetti della penisola; nel Mezzogiorno combinate con *ad*, ad es. salern. *nda lu muru* 'nel muro'.

42 P. Benincà - L. Vanelli, 'Appunti di sintassi veneta', *Guida ai dialetti veneti* 4. Padova 1982, 13 n. 3.

43 A differenza del padovano moderno, dove la presenza del clítico in questo caso è facoltativo, v. Benincà - Vanelli, 'Appunti' 16.

44 Di nuovo a differenza del padovano moderno, *ibid.* 17.

45 Zambon 28. Secondo Rohlf 2.392 negli anni Quaranta era ancora viva nel milanese, nel veneto istriano, nella marca veneto-friulana, nel bergamasco ed in certe altre regioni del Settentrione.

46 Secondo Rohlf 2.392-394 (Bern 1949), infinito + *habui* dà il seguente paradigma, formato sotto l'influenza del congiuntivo imperfetto: *vorave, vorressi, vorave, vorrissimo, vorressi, vorave*; infinito + *habebam* invece *vorria, vorressi, vorria, vorrissimo, vorrese, vorria* (invece del tutto regolare *vorria, vorria, vorria, vorriemo, vorrii, vorria*).

47 v. Benincà - Vanelli, 'Appunti' 18. Il friulano conserva anche nelle forme non interrogative l'*s* della 2ª p., v. Zambon 17, come lo faceva pure l'antico veneziano, v. Rohlf 2.288. - Il Folena rileva l'influenza dei clíticos veneziani anche nell'italiano di Goldoni, caratterizzato dalla frequenza delle formule tipo *avete voi...? è egli venuto?* ('L'esperienza' 101).

48 Zambon 28.

mi (Arlecchino, *ibid.* 1.8); *De quanto voleu che zioghemo sta cinquina* (*ibid.* 1.6); *Vôi che me parlè schietto* (*Donne de casa soa* 1.7, 1755); *Voggio che andè* (*ibid.* 2.1)⁴⁹.

Solo la 2ª p. sg., estremamente rara nel corpus (tranne nella forma interrogativa), si differenzia: *zioghi*⁵⁰.

È nota l'assenza del passato remoto nel veneziano attuale (e nella maggior parte dei dialetti settentrionali), che vale anche per la lingua di Goldoni. Viene utilizzato il passato prossimo, formato come in italiano. Per i participi, si nota la celebre formazione in *-esto*:⁵¹

Putta onorata 1.16 (Bettina)
Se avesse *volesto*, saria un pezzo che saria maridada
Donne de casa soa 3.1 (Bettina)
Mio barba, poveretto
No l'averia *volesto* gnanca che fasse un letto
—
Ma mi far sempre in casa qualcosa m'ha *piasesto*

Il verbo ausiliare utilizzato con il pronome riflessivo sembra variare:

Donne gelose 1.6
(Lugrezia) me son insunià del sangue
(Boldo) V'aveu insunià campanieli⁵².

3.2. Il bolognese

Il bolognese caratterizzava nella *Commedia dell'Arte*, per ragioni ovvie, la maschera del Dottore. Nelle prime commedie goldoniane il Dottore parla in questo dialetto, mentre

dopo l'edizione Bettinelli queste parti furono trascritte in italiano, per poi essere rese *ex tempore* in bolognese dall'attore.⁵³

3.3. Il bergamasco

Nella *Commedia dell'Arte*, il bergamasco l'idioma di Arlecchino e di Brighella, i due *zanni*; già dai tempi de *Il servitore di due padroni* fu abbastanza venezianizzato⁵⁴. Nelle *Donne gelose*, del 1752, Arlecchino si esprime con pochi tratti bergamaschi:

1.8 Sior si, anzi per questo. La mia premura l'è che la me *voia* ben a mi, e no m'importa che la *voia* ben a un altro. Nu altri fachini, che praticemo in certe case ricche, vedemo tutto, savemo come la va, bisogna contentarse de quel che se pol. Lo fa un lustrissimo, e no lo pol far un fachin?

Qui, infatti, la sola caratteristica distintiva è la forma *voia* invece della veneziana *voggia*, italiano *voglia*.

3.4. L'italiano

Il saggio di Folena (v. sopra n. 16) mette in evidenza il carattere non rigoristico dell'italiano del Goldoni, per questo criticato dagli avversari (v. sopra). Venezianismi tipici sono per esempio la predilezione per la presenza del pronome soggetto in frasi interrogative come

La vedova scaltra 1.4 (1748; Rosaura)
Ma dimmi, per essere stata tutta la notte al ballo, sono io di cattivo colore? (venz. *songio*...

È anche interessante costatare che l'edizione Bettinelli (1750) comporti la forma tipicamente settentrionale *de' scolari* (v. sopra n. 6), poi corretta in *degli scolari* nell'edizione Pasquali (1761). Folena colse molto bene l'importanza di questo italiano già interregionale, colloquiale — *contradictio in terminis* — per lo sviluppo della lingua. Un'illustrazione eloquente ne è, ad esempio, il dialogo tra Ottavio, Rosaura e Beatrice, atto II, sc. VI delle *Donne curiose* (1753).

4. Conclusione

Carlo Goldoni consacrò la dignità letteraria del proprio dialetto nativo,

il veneziano, il cui stato settecentesco registrò nelle sue commedie "nazionali". Inoltre, contribuì allo sviluppo dell'italiano lingua parlata con l'agile colloquialità dei dialoghi in quella lingua.

Aspetti non trattati qui, quali la ricchezza del lessico veneziano oppure le sorprendenti sfumature del suo francese, sono stati sottolineati nella sintesi del Folena. Mancano ancora studi puntuali su questo tesoro linguistico, contenuto nelle commedie di Goldoni, insigne rappresentante dell'Europa dei lumi, della sua multilingualità trasversale.

49 L. Canepari, *Lingua italiana nel Veneto*². Venezia 1986, 99, rileva l'influsso di questa caratteristica sull'italiano regionale del Veneto.

50 Rohlf's 2.346.

51 Rohlf's 2.424-425.

52 L'uso del verbo *avere*, generalizzato nel veneto moderno, caratterizza in questo caso anche l'italiano regionale veneto, v. Canepari 98.

53 G. Folena, 'Il linguaggio del Goldoni', *L'italiano* 144 n. 9.

54 Folena, 'Linguaggio' 141.

LA RIFLESSIONE SUL DOLORE DI LARS GUSTAFSSON: NOTE A MARGINE

«Dimmi, o luna: a che vale / al pastor la sua vita, / la vostra vita a voi? dimmi: ove tende / questo vagar mio breve, / il tuo corso immortale? / Vecchierel bianco, infermo, / mezzo vestito e scalzo, / con gravissimo fascio in su le spalle, / per montagna e per valle, / per sassi acuti, ed alta rena, e fratte, / al vento, alla tempesta, e quando avvampa / l'ora, e quando poi gela, / corre via, corre, anela, / varca torrenti e stagni, / cade, risorge, e più e più s'affretta, / senza posa o ristoro, / lacero, sanguinoso; infin ch'arriva / colà dove la via / e dove il tanto affaticar fu volto: / abisso orrido, immenso, / ov'ei precipitando, il tutto obblia. / Vergine luna, tale / è la vita mortale. / Nasce l'uomo a fatica, / ed è rischio di morte il nascimento. / Prova pena e tormento / per prima cosa; e in sul principio stesso / la madre e il genitore / il prende a consolare dell'esser nato. / Poi che crescendo viene, / l'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre / con atti e con parole / studiasi fargli core, / e consolarlo dell'umano stato [...] Se la vita è sventura, / perché dai noi sì dura? Intatta luna, tale / è lo stato mortale. / Ma tu mortal non sei, / e forse del mio dir poco ti cale. / Pur tu, solinga, eterna peregrina, / che sì pensosa sei, tu forse intendi, / questo viver terreno, / il patir nostro, il sospirar, che sia; / che sia questo morir, questo supremo / scololar del sembiante, / e perir dalla terra, e venir meno / ad ogni usata, amante compagnia. [...] Spesso quand'io ti miro / star così muta in sul deserto piano, / che, in suo giro lontano, al ciel confina; / ovver con la mia greggia / seguirmi viaggiando a mano a mano; / e quando miro in cielo arder le stelle, / dico fra me pensando: / a che che tante facelle? / che fa l'aria infinita, e quel profondo / infinito seren? che vuol dir questa / solitudine immensa? ed io che sono?»

(Giacomo Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, 1830)

«Nel fondo di ogni essere umano c'è un enigma nero come la notte. Lo scuro della pupilla altro non è che quella notte priva di stelle, lo scuro giù nel profondo dell'occhio altro non è che il buio stesso dell'universo. Solo come mistero l'uomo assume grandezza e chiarezza sufficienti. Solo un'antropologia mistica gli rende giustizia»

(Lars Gustafsson, *Morte di un apicoltore*, 1978)

L'intera opera del filosofo, scrittore e poeta svedese Lars Gustafsson (Västerås, 1936) appare segnata dalla meditazione sull'umano soffrire. A prescindere da alcuni *divertissement* (come, ad esempio, il gustosissimo *Il Tennis, Strindberg e l'elefante*¹), Gustafsson crea, nell'al-

tissima cifra stilistica che contraddistingue la sua prosa, intense pagine sul mistero del dolore.

Il problema della morte — e della morte per cancro, novecentesco incubo dal quale l'umanità pare ancora ben lontana dal poter uscire — è, ad esempio in *Morte di un apiculto-*

re,² affrontato con sensibilità e delicatezza estreme che nulla tolgono al crudo realismo della narrazione. Pur nella serietà del suo argomentare, Gustafsson è *lieve* quando parla della morte e della sofferenza. Intrecciando il tema del soffrire — *dolore fisico* — con quello della solitudine — ben più terribile *dolore morale* — egli disegna uno spaccato di umanità che dovrebbe indurci a riflettere sui molti *uomini invisibili* che vivono ai margini della nostra società (« Pare che alcuni [...] vivano soltanto per visitare ospedali. Non vi si trovano affatto male. *La malattia conferisce loro una identità.*³ Questo vale soprattutto per alcuni dei più anziani e semplici. La malattia motiva un interesse nei loro confronti che mai nessuno ha loro rivolto quand'erano sani»⁴).

Resta da chiedersi, sembra suggerirci Gustafsson, che mondo mai sia quello in cui l'identità è data dalla sofferenza, che mondo mai sia quello dove un vecchio per poter dire *io* — e sentirsi dire *tu* — deve necessariamente attendere l'approssimarsi della fine.

Resta da chiedersi il *perché* della sofferenza, di quella del singolo — come fa Lars Lennart⁵ («Mi domando che cosa sia mai questo "Ufficio Informazioni". Mi figuro un ufficio in grado di dare risposta a tutte le domande: Perché proprio io? Perché proprio io mortale? Perché proprio io

questa sofferenza? Perché proprio io una cosa sola con questa sofferenza? Perché proprio io una cosa sola con qualcuno che prova questa sofferenza? Perché...»⁶) — come di quel dolore universale (la lacerazione che si prova nel sapere del coinvolgimento in una strage di bambini, ad esempio, o lo sgomento al pensiero dei reparti di oncologia pediatrica o di un inferno in terra come l'istituto Cottolengo di Torino) che solo i più cinici non sentono come proprio.

Ed alla fine lo sconforto, la disperazione di Lars Lennart dinanzi alla risposta non trovata, non raggiunta: «Vomito tutta notte. Ultimo giorno di aprile. Macchie sulla pelle degli avambracci. Larghe macchie scure.

Mi è venuto in mente quanto sia ridicola l'idea del suicidio.

Non esiste proprio alcuna via di scampo. Noi siamo *completamente* immersi nella realtà, nella storia, nella nostra biologia. La possibilità di immaginarsi la propria morte si fonda su un malinteso linguistico. Più o meno come la possibilità di chiamare se stessi "tu". O la possibilità di chiamare se stessi con un nome.

*Il nero della pupilla è identico al nero fra le galassie.*⁷ [...]

Quel che adesso mi sta succedendo è ripugnante, detestabile e avvilente, e nessuno mi convincerà ad accettarlo o potrà persuadermi

1 Cfr. Lars Gustafsson, *Il Tennis, Strindberg e l'elefante*, Guida, Napoli, 1991 (trad. it. di *Tennis spelarna: en berättelse*, Norstedts, Stockholm, 1977).

2 Cfr. Lars Gustafsson, *Morte di un apicoltore*, Iperborea, Milano, 1989 (trad. it. di *En biodlares död*, Norstedts, Stockholm, 1978).

3 Corsivo nostro.

4 *Ibidem*, pp. 30-31.

5 Una curiosità: il protagonista di *Morte di un apicoltore* — il quarantenne Lars Lennart Westin, maestro divorziato in pensione — oltre ad avere lo stesso nome di battesimo, ha nel romanzo la medesima data di nascita — 17 maggio 1936 — del suo creatore artistico. La voluta singolarità si ripete anche in altre opere di Gustafsson.

6 *Ibidem*, pp. 173-174.

7 Corsivo nostro.

che in qualche modo sia per me un bene.

È orribile essere consegnati a una sofferenza cieca ed idiota, al vomito, a misteriose decomposizioni interne, stupide e insolenti quale ne sia la loro spiegazione.

L'eresia più comune consiste nel negare l'esistenza di un dio che ci ha creati. Un'eresia molto più interessante è pensare che forse un dio ci ha creati, e poi dire che non v'è alcuna ragione perché il suo operato ci faccia impressione. E tanto meno ci veda riconoscenti.

Se esiste un dio è nostro compito dire no [...]

Io, io, io, io ... dopo quattro volte soltanto, una parola priva di senso».⁸

In un altro romanzo, *Il pomeriggio di un piastrellista*,⁹ in assoluto una fra le più belle prove dello scrittore svedese, il Gustafsson prosatore rende quasi palpabile la dolente solitudine di chi sopravvive al partner. La vedovanza del protagonista, la *tristezza* (parola che qui intendiamo usare nell'Aquinate accezione di *desiderio di un bene assente*) di una incalzante vecchiaia che coglie senza la compagna con la quale si sarebbe desiderato/sperato invecchiare sono i cardini del romanzo. La lacerazione di Torsten, le sue — come sottolinea Carmen Giorgetti Cima — «considerazioni sull'essenza contraddittoria del mondo»¹⁰ annichiscono il lettore, facendogli realisticamente constatare che il gelo che attanaglia il cuore del piastrellista di

Uppsala prima o poi — tranne pochi rari fortunati casi — colpirà tutti noi.

Scriva Ingmar Bergman sull'unicità del legame con la propria compagna: «Il dio vaga sulla terra travestito per esaminare la sua creazione. Una fredda sera di primavera arriva ad una cadente fattoria ai margini di un paese, abitata soltanto da un vecchio contadino e da sua moglie. Gli offrono la cena ed un letto per la notte. Il mattino successivo il dio riprende il suo cammino dopo che i vecchi hanno espresso un desiderio: non vogliono che la morte li separi. Il dio esaudisce il loro desiderio trasformandoli in un albero immenso.

Mia moglie ed io viviamo l'uno accanto all'altra. Uno pensa e l'altra risponde, o viceversa. Non ho formule per descrivere la nostra intimità.

Un problema è insolubile: un giorno cadrà la scure e ci dividerà. Nessun dio benevolo ci trasformerà in un unico albero. Ho il talento d'immaginarci la maggior parte delle situazioni della vita: lascio agire la mia intuizione, la mia fantasia, i sentimenti giusti fluiscono, danno colori e profondità.

Eppure mi manca il mezzo per immaginarci l'istante della separazione. Siccome non posso né voglio immaginarci un'altra vita, una sorta di vita dall'altra parte del confine, la prospettiva è agghiacciante. Vengo trasformato da qualcuno in nessuno. Questo nessuno non conserva nemmeno la memoria di un'intimità.

Mi sembra d'intuire quel che m'a-

⁸ *Ibidem*, pp. 176, 179-180.

⁹ Cfr. Lars Gustafsson, *Il pomeriggio di un piastrellista*, Iperborea, Milano, 1992 (trad. it. di *En kakelsättares eftermiddag*, Natur och Kultur, Stockholm, 1991).

¹⁰ *Ibidem*, p. 8.

spetta».¹¹

E Torsten subito intuisce alla morte della moglie — per tacere di quella del figlio — quel che lo aspetta. Quasi a conferma delle riflessioni del maestro svedese, in Gustafsson nessun dio benevolo trasforma in un solo albero il *kakelsättare* e la moglie morta. Rimasto *assolutamente solo*, il futuro di Torsten è ai margini dell'esistenza, nell'attesa che anche per lui venga il momento dell'unica pace ormai possibile in quel trascinarsi del destino.¹²

A titolo del tutto personale, sottolineiamo come chi scrive preferisca sperare in un Dio benevolo, la cui esistenza non lasci cadere nel *nihil* ciò che qui è stato, *in primis* gli amori e gli affetti. Da una siffatta gelida prospettiva, per dirla con Heidegger, *solo un Dio ci può salvare*.

Il pomeriggio di un piastrellista

appare possentemente radicato nella tradizione filosofico-letteraria nordica.¹³ Nota la compianta Ludovica Koch come nella mitopoiesi scandinava — e, a seguire, nelle altre manifestazioni dello spirito, dalle arti figurative, alla letteratura, alla moderna cinematografia, aggiungiamo noi — «per qualche strada, ad avere la meglio finisce sempre il Disordine [...] l'Ordine stesso lavora alacremente a una sua dissoluzione dall'interno. Il cosmo fisico è minacciato: il sole è inseguito da un lupo che lo divorerà, uno "sconfinato inverno" è alle porte (*fimbulvetr*). E l'asse stesso che regge i mondi, il frassino Yggdrasil, soffre indicibili dolori, roso com'è nelle radici e nei rami, attaccato dalla putredine nel tronco [...] "Il mondo ha fretta" (*is on ofste*), dirà il vescovo Wulfstan, "e corre alla sua fine"». ¹⁴ Come l'*Ed-*

¹¹ Ingmar Bergman, *Lanterna magica*, Garzanti, Milano 1990, p. 238 (trad. it. di *Laterna magica*, Norstedts, Stockholm, 1987). Il racconto del *dio viandante* — parafrasi della narrazione di Ovidio su Filemone e Bauci — era originariamente inserito in un lungo soggetto cinematografico, dal titolo *Amore senza amanti*, dedicato alla vita nella Germania occidentale. Dal progetto naufragato sorse un film per la televisione, *Un mondo di marionette* (*Aus dem leben der marionetten*, Repubblica Federale di Germania, 1979-1980), molto amato dall'autore, ma che non ebbe un grosso successo.

¹² Tempo prima — fra *Morte di un apicoltore* e *Il pomeriggio di un piastrellista* intercorrono circa tredici anni — Gustafsson, attraverso il taccuino di Lars Lennart, così rifletteva sulla solitudine: «Prendiamo l'inquietudine erotica (che adesso sta per farsi viva di nuovo quanto più i dolori nel ventre si attenuano), quella fame sorda, oscura, quella sensazione di qualcosa che manca che ci perseguita praticamente ogni attimo di veglia e di sonno della nostra esistenza. Che cos'è? È la possibilità dell'amore dentro il nostro corpo. La presenza, la possibile presenza di un'altra persona. L'avvilente, costante memento che la solitudine è una condizione impossibile, che una cosa come un essere umano solo non può esistere.

Che la parola "io" è il vocabolo più assurdo della nostra lingua. Il punto vuoto del linguaggio. (Così come un centro è sempre necessariamente vuoto.)» (Lars Gustafsson, *Morte di un apicoltore*, cit., p. 135).

¹³ La mitologia, la letteratura, l'arte e la cinematografia scandinave si sono molto spesso fecondamente confrontate col problema del male e del dolore. Per limitarci a questo secolo, oltre alla riflessione in merito di Gustafsson, si vedano molte delle opere di Stig Dagerman (in particolare *Vårt behov av tröst*, Norstedts, Stockholm, 1952, trad. it., *Il nostro bisogno di consolazione*, Iperborea, Milano, 1991), Pär Fabian Lagerkvist — del quale si consiglia caldamente la lettura di *Bödeln*, Bonniers, Stockholm, 1933 (trad. it., *Il Boia*, Iperborea, Milano, 1997) e *Det besegrade livet*, Bonniers, Stockholm, 1927 (trad. it., *La mia parola è no*, Iperborea, Milano, 1998) — ed Ingmar Bergman. Di rara sensibilità è il lungometraggio di Hans Alfredsson, *Den enfaldige mördaren* (*The Simple-minded murderer*), Svezia, 1983.

Sui concetti di male e dolore innocente, di estremo interesse è una trasmissione della terza rete della televisione di Stato italiana (*Che cos'è il male*, puntata de *Il Grillo* andata in onda il 2 febbraio 1998), nella quale Sergio Givone — dietro sollecitazione di un gruppo di studenti — ha sviluppato tutta una serie di riflessioni che, incidentalmente, appaiono essenziali per la comprensione dell'opera di Gustafsson. Del programma esiste una accurata trascrizione. Si segnalano inoltre alcune opere di quello che probabilmente è il più grande scrittore del Novecento, il francese Louis-Ferdinand Céline: *La vie et l'oeuvre de Philippe Ignace Semmelweis*, Simon, Paris, 1924 (trad. it., *Il dottor Semmelweis*, Adelphi, Milano, 1975-1991, con il saggio di Guido Ceronetti *Semmelweis, Céline e la morte*), *Voyage au bout de la nuit*, Denoël et Steele, Paris, 1932 (trad. it., *Viaggio al termine della notte*, Corbaccio-Dall'Oglio, Milano, 1933-1962-1992) e *Mort à crédit*, Denoël et Steele, Paris, 1936 (trad. it., *Morte a credito*, Garzanti, Milano, 1964-1981-1992, con un *Saggio critico* di Carlo Bo e la traduzione del poeta Giorgio Caproni). Sull'opera di Céline, la cui ricerca di fondo — prescindendo ovviamente dal siderale iato stilistico e ideologico che separa i due scrittori — tanti punti di contatto sembra avere in comune con quella di Gustafsson, si segnala il fondamentale saggio di Maurizio Gracceva, *Le parole e la morte. L'enigma Céline*, Pellicani, Roma, 1999. È infine doveroso rimandare al recente saggio di Virgilio Melchiorre *Al di là dell'ultimo*, Vita e Pensiero, Milano, 1998, pregnante lavoro sulla *cognizione della morte* e sulla questione del suo senso.

¹⁴ Ludovica Koch, *Al di qua o al di là dell'umano. Studi e esperienze di letteratura* (a cura di Gian Carlo Roscioni), Donzelli, Roma, 1997, p. 79 (testo n. 6, «Beowulf», pp. 73-98, già pubblicato come introduzione a *Beowulf*, Einaudi, Torino, 1987).

da poetica dell'islandese Snorri Sturluson riflette «un disegno tragicamente pessimistico che anticipa, nella storia umana, il mito dell'apocalisse»,¹⁵ così il piastrellista Torsten è immerso in un radicale disincanto che lo lascia nudo di fronte al fallimento della sua esistenza — anticipato da Gustafsson con un esergo sartriano di rara incisività — senza speranza alcuna in un futuro minimamente sopportabile: «Non è forse vero — sottolinea Carmen Giorgetti Cima — che la vita è sempre, in breve, un lento declinare da un certo ordine a un disordine sempre più accentuato?». ¹⁶ Si chiede Torsten: «Esisteva una vita che si potesse dire migliorata col passare del tempo? Non era forse vero che le cattive abitudini diventavano sempre più radicate, i compromessi più vischiosi, le incoerenze più grandi? Non era, in poche parole, la vita un costante e lento declino da un certo ordine a un sempre crescente disordine? [...] Si trattava semplicemente [...] di ripartire dal punto in cui tutto era cominciato ad andar storto. (Se fosse possibile capire dove era cominciato ad andar storto era ovviamente un'altra questione)». ¹⁷ Ma ormai per l'anziano piastrellista «la vita era quello che era, e diventava quel che diventava. E nemmeno era possibile tornare indietro a riparare. La miseria dell'esistere». ¹⁸

Da un lato il *desiderio*, la *ricerca dell'ordine* (Torsten «era anche pro-

fondamente convinto che il mondo dev'essere contraddittorio, per poter funzionare. Era nella sua natura, semplicemente. E nessun altro mondo era pensabile all'infuori di questo, con tutte le sue contraddizioni. In Torsten, si potrebbe forse dire, si svolgeva una continua lotta fra ordine e disordine, in cui il disordine vinceva quasi sempre, ma la speranza di un ordine rimaneva intatta»¹⁹), dall'altro l'amarissima constatazione che forse la *disperazione* è «l'unica cosa che gli esseri umani hanno veramente in comune. Tutto il resto è accidentale, e può svanire in qualsiasi momento». ²⁰

Il giovane Torsten aveva amato fotografare, tentare di catturare visi, luoghi, disastri automobilistici, quasi a voler trattenere la vita («Che cosa in realtà aveva voluto fissare sulla sua costosa pellicola? La propria infelicità? La perdita del padre? Un carico in viaggio verso chissà dove, che non sarebbe mai giunto alla meta?»²¹). Il pensionato Torsten non si aspetta null'altro che la fine di una spaventosa precarietà, fine che (il romanzo è volutamente incompiuto, tronco) probabilmente lo coglierà — appunto nel solco che la Koch individua come precipuo della poetica scandinava — in un crescendo del disordine (simbolizzato dal banale errore che porta il piastrellista a lavorare una intera giornata in un appartamento sbagliato, dove nessuno aveva richiesto il suo

intervento).

Ma l'opera di Gustafsson sulla quale qui più vogliamo puntare la nostra attenzione è il racconto breve *Un'isola nella regione di Magora*, contenuto nella raccolta *Preparativi di fuga*²² del 1967.

«Tradizioni di provenienza diversa e d'oscura interpretazione menzionano un'isola di notevole estensione, i cui abitanti si sarebbero vicendevolmente annientati mossi da orrore per la loro stessa natura, dopo aver scoperto i fondamenti della loro esistenza e i fini che la storia aveva loro prescritto.

E anche per noi, che non crediamo più che la storia ci abbia prescritto alcun fine, può essere interessante prender nota di questa vicenda». ²³

Questo *l'incipit* di *Un'isola nella regione di Magora*, racconto che — e per la sua strutturazione, e per l'effetto emotivo che suscita nel lettore — avvicina lo svedese Gustafsson alle vette dell'argentino Borges, con pagine di inquieta profondità, pregni di *mistero*, nel senso che le teologie cristiane danno a tale parola.

La narrazione prende spunto dallo sbarco sull'isola di un mercantile danese per rinnovare le scorte di acqua potabile, nel maggio del 1880. Un marinaio, allontanatosi accidentalmente dal resto del gruppo, viene ritrovato in fin di vita due giorni dopo. Pur nel suo stato di confusione mentale, prima di morire per un supposto avvelenamento da mercurio, Justus Reinman — questo il no-

me dell'uomo di mare — riesce a fornire un dettagliato resoconto di quanto osservato nella parte interna dell'isola e di quanto da lui ricostruito in base ai resti archeologici sparsi a testimoniare gli orrori di un passato distante circa mezzo millennio.

Dal giornale di bordo sul quale è stato annotato il resoconto di Reinman si può effettivamente sapere poco, ma oggi — prosegue Gustafsson nel suo gioco archeologico ad incastri — gli studiosi hanno ricostruito i momenti della tragedia che portò alla scomparsa degli abitanti dell'isola e le relative motivazioni che condussero allo scontro finale, databile non oltre il 1350.

Nell'isola creata dall'immaginazione di Gustafsson sorgevano in pieno medioevo le città di Rohm e Rehm, fiorenti centri commerciali, ma completamente dipendenti dall'esterno per la totale assenza di sale. Per importare il vitale alimento, una parte degli abitanti di Magora era costretta ad estrarre metalli preziosi da profonde miniere, a stretto contatto con massicce quantità di mercurio, minerale che condannava i malcapitati a deformazioni e tumori che ne minavano l'esistenza e ne rendevano insopportabile il vivere («la metà della popolazione, per necessità vitale, doveva essere indirizzata ad attività che inesorabilmente esigevano il loro tributo sotto forma di perdita di capelli, distruzione dei globuli rossi, lesioni a funzioni cerebrali vitali e infine — una spaventosa decomposizio-

15 Ludovica Koch, *op. cit.*, p. 197 (testo n. 15, *Storie del crepuscolo*, pp. 187-199, già pubblicato col medesimo titolo in *La Rivista dei libri*, a. III, n. 10, ottobre 1993).

16 Lars Gustafsson, *Il pomeriggio di un piastrellista*, cit., p. 8.

17 *Ibidem*, p. 42.

18 *Ibidem*, p. 67.

19 *Ibidem*, p. 128.

20 *Ibidem*, p. 110.

21 *Ibidem*, p. 129.

22 Cfr. Lars Gustafsson, *Preparativi di fuga*, Iperborea, Milano, 1991 (trad. it. di *Förberedelser till flykt*, Norstedts, Stockholm, 1967).

23 *Ibidem*, p. 37.

ne»²⁴).

Ma quel che più appare originale nella costruzione letteraria di Gustafsson è la scelta tramite la quale dalla nascita alcuni abitanti di Magora erano destinati ad una tranquilla vita da commercianti o da agricoltori ed altri all'inferno delle miniere di mercurio. Tutto avveniva tramite un raggelante sorteggio: «piccoli frammenti di lava tondeggianti, di solito di colore nero, i cosiddetti *eggtandar*, costituiscono la più antica testimonianza della mostruosa lotteria per mezzo della quale gli antichi aborigeni cercarono di risolvere un problema che metteva tutto il resto in ombra.

Questi *eggtandar*, a quanto sembra, una volta distribuiti e muniti vuoi del segno a forma di sole del giorno, vuoi di quello a forma di luna della notte, seguivano il morto durante tutta la sua esistenza e fin nella tomba [...] È opinione unanime che l'*eggtandar*, che probabilmente già dalla nascita era messo in mano al neonato, venisse ad avere un ruolo determinante nella sua vita».²⁵

Gli abitanti della Magora di Gustafsson non avevano concezione alcuna dell'oltretomba, ovvero ne avevano una visione a dir poco sbalorditiva: l'oltretomba era per loro la vita stessa e l'*eggtandar* lo strumento del caso per destinare al paradiso di una normale vita quotidiana o all'inferno della mortale attività estrattiva. «La gente di Rohm e Rehm credeva a un regno dei morti! E il loro regno dei morti è qui ed ora

— è in questa vita che si distribuiscono punizioni e ricompense per una vita passata, più vera e reale.

È su questa concezione davvero unica che si basava la loro suddivisione in caste. La bizzarra lotteria degli *eggtandar* altro non è che la cerimonia che segna l'ingresso del defunto nell'aldilà dove si compie il suo destino, e l'orribile relegazione nella casta dei minatori altro non è che la giusta condanna per crimini commessi nella vera — precedente — esistenza.

Molti aspetti di questa civiltà demoniaca e singolarmente grandiosa sono destinati a rimanere per sempre inesplicati. Della curiosa prospettiva rovesciata e del bizzarro peso metafisico che deve aver avuto la struttura sociale presso questo popolo possiamo solo farci un'idea astratta e alquanto vaga».²⁶

L'impatto di una tale società così radicalmente divisa in caste con il messaggio di uguaglianza dei primi predicatori cristiani deve essere stato devastante — prosegue Gustafsson — e i *dannati del sottosuolo* (ci si permetta la parafrasi da Franz Fanon) non possono che aver reagito con un immane scoppio di violenza dinanzi alla tragica considerazione dell'*assoluta inutilità* del loro sacrificio, dinanzi ad un messaggio che toglieva qualsiasi senso (se non del tutto diversamente fondandolo, ma tale considerazione ci porterebbe troppo in là) al dolore di secoli e secoli di schiavitù.

«È difficile figurarsi a mente fred-

da l'effetto che questo messaggio di libertà e responsabilità deve aver avuto su uomini che per settecento anni avevano permesso, senza esitare, che loro congiunti venissero condannati a un'esistenza che doveva essere letteralmente un inferno, mentre dall'altra parte generazioni e generazioni di creature languivano in quell'inferno per garantire un paradiso pastorale ai propri simili, nella bizzarra convinzione che ciò avvenisse per necessità metafisica. E ci si può domandare: quale demone orrendo e ingannatore può avere in origine partorito questa ripugnante concezione del mondo?».²⁷

Quale demone ha spinto gli abitanti di Rohm e Rehm ad edificare una perversa struttura comunitaria — ed a credere in essa, nonostante l'orrore dei *predestinati* alle più atroci deformità, alla sofferenza perpetua, alle metastasi più dolorose — fondata su di una abominevole (e falsa) teologia? Quale demone spinge noi uomini di fine Novecento a non vedere il nero *maelstrom* di molte delle nostre costruzioni socio-politiche — ed a credere in esse, nonostante, anche qui, la evidente, ingombrante presenza di altri *pre-*

destinati, alle moderne forme di schiavitù, all'annichilimento della prostituzione, alla morte per fame, all'infantile *incontro* con una mina antiuomo o con cacciatori di organi da strappare ai figli dei *dannati della terra* per essere trapiantati nei figli dei dominatori — fondate su di una *Weltanschauung* ultramaterialista e nihilista che valuta la vita mera merce?

Ma, forse, di fronte alle pagine di Gustafsson occorre prescindere — per evitare indesiderate involontarie forzature — da qualsiasi tentativo esegetico di stampo sociologico. Che il racconto contenga i germi di una critica alla società del *pensiero unico*²⁸ capitalista ed esprima essenzialmente la condanna di un mondo inesorabilmente diviso in padroni/borghesi e schiavi/proletari è arduo affermare. Forse nelle intenzioni dell'autore c'era anche la volontà di sottolineare ciò (ipotesi estremamente plausibile, ad avviso di chi scrive), forse no.²⁹ Di sicuro l'aspetto preponderante di *Un'isola nella regione di Magora* è la *tensione teologico-morale*, per così dire.

Vari piani di lettura si possono intersecare nel racconto, vari approcci

24 *Ibidem*, p. 43.
25 *Ibidem*, pp. 41-42.
26 *Ibidem*, p. 49.

27 *Ibidem*, p. 50.

28 Tra l'altro, negli anni in cui Gustafsson scriveva *Un'isola nella regione di Magora* la società industriale avanzata di marciana memoria aveva ancora un chiaro e potente contraltare ideologico e militare ed il *pensiero unico* lottava per divenire tale, ma ancora non aveva certo riportato la vittoria dell'Ottantanove. Usiamo l'espressione cara ad Ignacio Ramonet — consapevolmente retrodatandola di trent'anni ed oltre — più che altro per la comodità fornita dalla sua ormai universale accettazione.

29 La difficoltà di adottare un criterio meramente sociologico nell'analisi dell'opera di Gustafsson è in un certo qual modo confermata da Carmen Giorgetti Cima, che, nell'*Introduzione* all'edizione italiana di *Il pomeriggio di un piastrellista*, scrive: «[quello] delle "vite possibili" è un tema particolarmente caro a Gustafsson, volentieri inserito nelle trame di tutti i suoi romanzi. Così come è sempre presente, con focalizzazioni di nitidezza diversa ma pur sempre bene identificabile, la critica della società svedese contemporanea, che non ha saputo dare forma compiuta all'ambizioso progetto ideale dal quale ha preso le mosse.

Il sostanziale fallimento del piastrellista Torsten Bergman, che non appare necessariamente un "born to lose", è anche segno della disfunzione di una società nella quale il rapporto fra il singolo e l'Autorità — soggetto sempre più distante, inafferrabile e per questo sempre più ostile nel vissuto dell'uomo qualunque — è irrimediabilmente distorto, e ogni possibilità di comunicazione e di comprensione appare negata. Torsten vive nella sensazione sgradevole di non appartenere a nessun consorzio umano, e di non possedere altro legame con il mondo esterno che il lavoro — insensato, come si vedrà — uscito dalle sue mani nella giornata più lunga e più strana della sua vita.

E per offrirci ulteriore spazio di meditazione su tutti gli interrogativi che ha lasciato affiorare nel corso della narrazione, il filosofo Gustafsson rinuncia anche a dare una conclusione al romanzo, interrompendolo sull'affacciarsi alla ribalta di un nuovo, inquietante mistero» (Lars Gustafsson, *Il pomeriggio di un piastrellista*, cit., pp. 8-9).

esegetici sono lecitamente utilizzabili, ma con certezza sentiamo di poter affermare come *Un'isola nella regione di Magora* non possa non apparire *innanzitutto* come una tragica riflessione/domanda sul perché del Male, sul perché del dolore innocente, tragica domanda su *che sia questo morir, questo supremo scolar del semiante*.

Osserva mirabilmente la Koch, ragionando sulla visione di fondo della mitologia scandinava: «dietro la fragile crosta delle cose, non cogliamo forse sempre acquattato l'Abisso cosmico, e dentro la più torrida delle nostre estati non rabbriviamo a un tratto al soffio del Grande Inverno che sterminerà la vita sulla terra?»

La mitologia del Nord precristiano racconta, appunto per noi, sottili, ambigue storie di cosmogonie sanguinarie e imperfette, di cosmologie traballanti, di fini del mondo che sono *il solo senso e l'obiettivo segreto di una storia sbagliata sin dall'inizio*³⁰,³¹

La prospera isola meta degli ignari (?) mercanti del Mare del Nord in breve precipita verso la distruzione ed il *Nihil* (ritorna la sentenza del vescovo Wulfstan, *il mondo ha fretta e corre alla sua fine*), davvero solo senso e destino — per usare le parole della Koch, ché di certo non riusciremmo a trovarne di più consone — di una tragica storia sbagliata sin dall'inizio.

«Da lungo tempo non s'odono altri suoni che il mormorio del vento e

rauche voci d'uccello sull'altipiano dove un tempo correvano vie commerciali e sorgevano città costruite di scuri mattoni di lava. I cunicoli delle miniere aperti grossolanamente e con infinita fatica sono da tempo quasi completamente crollati.

Serena l'erba ondeggia sopra ciò che una volta erano Rohm e Rehm. Quale tempo vi regna adesso? Forse né il presente né il passato. Forse un tempo che non è nessun tempo. O forse un tempo in attesa, un regno che aspetta di essere popolato? E da chi?

Quando penso a quell'erba alta e ondeggiante, la sua quiete mi appare ingannevole».³²

Bibliografia degli scritti di Lars Gustafsson in italiano

1966

Una mattinata in Svezia (trad. it. di *En förmiddag i Sverige*, 1963), in Giacomo Oreglia, *Poesia svedese*, Lerici, Milano, pp. 506-507, Prefazione di Salvatore Quasimodo, traduzione di Giacomo Oreglia;

1972

L'autentica storia del signor Arenander, Bompiani, Milano (trad. it. di *Den egentliga berättelsen om herr Arenander*, Norstedts, Stockholm, 1966), traduzione di Vincenzo Nardella;

1976

Viaggio dentro l'inverno (dattiloscritto a cura di Adamaria Terziani, tratto da *Familjefesten. Roman*, Bonniers, Stockholm, 1975), Radioteatro Rai, Roma, traduzione di Anette Wijkander Roncaglia;

1980

Dikter (a cura di Giacomo Oreglia), Italic, Stockholm-Roma, traduzione di Giacomo Oreglia;

1981

Lo svedese che crede nell'Italia, in *Il Tempo*, 5 giugno, intervista a cura di Adamaria Terziani;

1989

Morte di un apicoltore, Iperborea, Milano, (trad. it. di *En biodlares död*, Norstedts, Stockholm, 1978), *Introduzione* e traduzione di Carmen Giorgetti Cima

Filosofia nella camera dei bambini, in *Lettera internazionale. Rivista trimestrale europea* (Edizione italiana), a. 5, n. 22, pp. 38-39, traduzione di Giuseppe Cam-poresi;

Poesie, in Fulvio Ferrari (a cura di), *Camminando nell'erica fiorita. Poesia contemporanea scandinava*, Lanfranchi, Milano, pp. 168-173, traduzione di Fulvio Ferrari, contiene le seguenti poesie: *Il mio dolore rimane*, *Il segno impresso sulla sabbia*, *I cani dell'Asia*, *Ballata sui cani*;

1990

L'enigmatico principio antropico, in *Lettera Internazionale. Rivista trimestrale europea* (Edizione italiana), a. 6, n. 24, pp. 46-48, traduzione di Giuseppe Greco;

Della creatività, in *Lettera internazionale*, cit., pp. 56-59, traduzione di Livio Tucci;

Un'isola nella regione di Magora (trad. it. di *En ö i trakten av Magora*, in *Förberedelser till flykt*, Norstedts, Stockholm, 1967), in Plures (a cura di Inge Lise Rasmussen Pin), *Racconti dalla Scandinavia*, Mondadori, Milano, pp. 157-168, *Introduzione* di Inge Lise Rasmussen Pin, traduzione di Carmen Giorgetti Cima;

1991

Preparativi di fuga, Iperborea, Milano (trad. it. di *Förberedelser till flykt*, cit.), *Introduzione* di Carl-Gustaf Bjurström, traduzione di Carmen Giorgetti Cima, contiene i seguenti racconti brevi: *Il clarinetto*, *Thorn*, *Un'isola nella regione di Magora*, *Ritratto di un americano*, *Il viaggio di Bakunin*, *Testo frammentario*, *Ultimo atto a Whorffington*, *I pescatori*, *Homun-*

culus, *Preparativi di fuga*, *Il visitatore*;

Della profondità del mondo, della profondità dell'occhio, della brevità della vita, in Fabio Doplicher (a cura di), *Antologia europea. Le prospettive attuali della poesia in Europa*, Quaderni di Stilb, Roma, pp. 630-631, traduzione di Adamaria Terziani;

Il Tennis, Strindberg e l'elefante, Guida, Napoli (trad. it. di *Tennisspelarna: en berättelse*, Norstedts, Stockholm, 1977), traduzione di Maria Cristina Lombardi;

1992

Il pomeriggio di un piastrellista, Iperborea, Milano (trad. it. di *En kakelsättares eftermiddag*, Natur och Kultur, Stockholm, 1991), *Introduzione* e traduzione di Carmen Giorgetti Cima;

Tra poesia e filosofia. Incontro con Lars Gustafsson, in *Linea d'ombra*, a. X, n. 75, a cura di Maria Cristina Lombardi, pp. 89-92;

1994

La vera storia del signor Arenander. Appunti, Iperborea, Milano (nuova edizione di *Den egentliga berättelsen om herr Arenander*, cit.), *Introduzione* e traduzione di Susanna Gambino;

Lo strano animale del Nord, Guida, Napoli, (trad. it. di *Det sällsamma djuret från Norr*, Norstedts, Stockholm, 1989), traduzione di Maria Cristina Lombardi;

1995

Storia con cane, Iperborea, Milano (trad. it. di *Historien med hunden*, Natur och Kultur, Stockholm, 1993), *Introduzione* e traduzione di Carmen Giorgetti Cima;

Il libro magazzino del Signor Arenander, Intervista a Lars Gustafsson a cura di Susanna Gambino, in *Linea d'ombra*, a. XIII, n. 101, pp. 48-49, traduzione di Susanna Gambino;

1997

Poesie (a cura di Giacomo Oreglia), Passigli, Firenze, (nuova edizione di *Dikter*, cit.), traduzione di Giacomo Oreglia;

Prefazione all'edizione italiana di mie poesie nella versione di Giacomo Oreglia, in *Poesie*, cit.;

30 Corsivo nostro.

31 Ludovica Koch, *op. cit.*, p. 189 (testo n. 15, *Storie del crepuscolo*, cit.).

32 Lars Gustafsson, *Preparativi di fuga*, cit., p. 51.

Poesie, in Gianna Chiesa Isnardi, *Lirica scandinava del dopoguerra. Voci e tendenze più significative*, Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 1997, pp. 93-99, traduzione di Gianna Chiesa Isnardi, contiene le seguenti poesie: *Una scomparsa misteriosa*, *La notte*, *Frammenti*, *Quiete all'inizio di giorni caldi*, *Per tutti quelli che aspettano che il tempo passi*;

1999

Segreti tra amanti, Iperborea, Milano, 1999 (trad. it. di *Tjänarinnan*, Natur och Kultur, Stockholm, 1996), *Introduzione* e traduzione di Carmen Giorgetti Cima.

Adriana Frisenna

DALL'ITALIA ALLA FINLANDIA: *Il treno per Helsinki* di Dacia Maraini

L'occasione della rilettura di questo romanzo nasce in seguito alla visita di Dacia Maraini all'Università di Turku, avvenuta il 13 ottobre 1998.

Dacia Maraini pubblica *Il treno per Helsinki* nel 1984. Si tratta del sesto romanzo di una scrittrice che ha alternato continuamente la narrativa alla saggistica, alla poesia, al teatro, oltre che alla partecipazione costante alla vita politica e sociale attraverso dibattiti pubblici, conferenze, interviste sui giornali e alla televisione, direzione di riviste, collaborazione a quotidiani e impegno nei movimenti femministi.

Descrizione dell'opera

Ambientato nella Roma del Sessantotto, la storia ruota intorno alla figura di Armida, giovane scrittrice di testi drammaturgici non ancora rappresentati, e di un suo gruppo di amici. Armida è sposata con Paolo, studente universitario, nonché pittore. Con loro abita il fratello di Paolo, Lamberto, affetto da una sindrome che lo rende spastico e spesso inerte, ma che non gli ha tolto del tutto l'intelligenza.

A questo nucleo la sera si uniscono altri quattro amici: due giovani donne, Dida ed Ada e due studenti

universitari, Cesare e Nico, per i quali la casa di Armida e di Paolo rappresenta un punto di riferimento. Armida fa da madre: si occupa di Lamberto, cucina per tutti, ascolta comprensiva i lamenti e gli sfoghi degli amici.

I discorsi ruotano intorno alla politica e alla guerra del Vietnam e alla strana catena amorosa che unisce il gruppo: Nico ama Dida, che ama Cesare, che ama non riamato Ada, che a sua volta ama Dida. Di questa catena di "sentimenti febbrili"¹ tutti sono consapevoli e tutti la accettano senza sorriderne. L'unica coppia esente sembra essere quella formata da Armida e da Paolo. Fin dalle prime pagine tuttavia qualcosa viene a turbare il fragile equilibrio: Paolo porta a casa un ragazzo dal nome insolito, Miele, incontrato all'università. Miele mostra subito di possedere doti da leader e una vocazione alla seduzione, di cui Armida cade subito vittima. Con lei Miele inizia a giocare come il gatto con il topo: le dichiara di amarla, ma poi scompare senza dare notizie di sé.

Intanto Armida scopre di essere incinta. La gravidanza però è a rischio e nonostante le cure attente della clinica privata di Monza, dove la ricca suocera la fa ricoverare, Ar-

¹ Dacia Maraini, *Il treno per Helsinki*, Torino 1984, p. 13.

mida perde il bambino e con lui gli ultimi fili che la tenevano legata a Paolo.

All'inizio dell'inverno, Armida e Paolo ritornano a Roma. La vita riprende a scorrere apparentemente come prima. Ricompaiono i soliti amici; si ridiscute di politica: del Vietnam, dell'America, dei disordini di Praga. Per ultimo arriva Miele, atteso con impazienza da Armida. Si abbracciano sul pianerottolo. Il giorno dopo Armida annuncia a Paolo di voler vivere da sola.

Nel piccolo appartamento preso in affitto inizia per Armida una nuova vita: riprende a lavorare ad una commedia, la sera incontra Miele e gli altri. Durante uno di questi incontri, Ada annuncia che lei e Nico hanno deciso di sposarsi e di andare a Helsinki in viaggio di nozze.

Miele parte per Barcellona per svolgere attività politica. Armida aspetta invano le sue telefonate. Decide di chiamarlo. Le risponde una voce di donna che fa scattare la molla della gelosia. Le assicurazioni di Miele non la convincono. Il suo ritorno non dissipa del tutto l'atmosfera di sospetto.

È arrivata l'estate: il gruppo, escluso Paolo che ha accettato una borsa di studio per gli Stati Uniti, decide di partecipare al festival internazionale dei giovani che si svolgerà a Helsinki. Il lungo viaggio in treno viene interrotto da incontri con la gioventù e le autorità locali, all'inizio spontanei e allegri, sempre più ufficiali e cupi man mano che il convoglio si avvicina all'Unione Sovietica, oltre che dalle lunghe code per procurarsi i tagliandi per i pasti e per

andare nelle toilette e dalle discussioni d'amore e di politica. Armida e i suoi amici si distinguono dagli altri giovani: non partecipano ai baratti con la gente che li accoglie alle stazioni, né ai commerci vari, ma non sono nemmeno tra gli entusiasti di tutto ciò che accade.

Giunti a Helsinki, il gruppo si divide: le ragazze vengono sistemate in una scuola, provvisoriamente trasformata in dormitorio, i ragazzi in un'altra. Inizia l'esplorazione della città e per Armida un ennesimo distacco da Miele, sempre più sfuggente, apparentemente troppo occupato in riunioni politiche. La gelosia torna a scatenarsi quando Armida crede di vederlo baciare una ragazza. Disperata accetta l'invito di Asia, una ragazza diversa dalle altre, provocatrice e irritante, incontra al dormitorio, a bere qualcosa con lei. Completamente ubriaca raggiunge il Palladium, il teatro dove si tengono gli incontri ufficiali e invece di parlare delle classi sociali nella società teatrale, come le era stato chiesto, racconta del viaggio e di tutto quello che è successo in quei dieci giorni. Il pubblico ride e l'applaudiva, ma Miele è infuriatissimo e la allontana da sé.

La compattezza del gruppo, allentatasi nelle giornate delle relazioni, si rinsalda con la gita a Savonlinna. Una festa con i finlandesi sulle rive del lago la notte di ferragosto riaccende l'allegria e l'amore tra Armida e Miele. L'illusione dura poco. Alla festa ufficiale di chiusura del festival Armida è nuovamente assalita dal dubbio che Miele l'abbia tradita.

L'incantesimo è sciolto: la catena

degli amori si sta forse per interrompere, la magia e la follia della giovinezza, della notte di mezza estate, si stanno dissolvendo per lasciare il posto alla vita adulta. Il rientro nella vita nota porta al secondo annuncio di matrimonio, questa volta tra Dida e Cesare e alla partenza di Miele per Parigi.

Come sempre Armida aspetta vanamente che lui le telefoni; al rientro Miele le annuncia che sta per sposarsi con una profuga guatemalteca, continuando a rassicurarla che però è lei che ama e amerà sempre. Il dolore per questo abbandono travolge Armida come un uragano (p. 263).

La struttura narrativa e la dinamica dei personaggi

Costruito in 59 capitoletti non numerati, il romanzo ripercorre all'indietro tre anni della vita della protagonista, narratrice in prima persona della storia che l'ha legata a Miele, avvenuta 18 anni prima. La rievocazione del passato appare come una discesa nello specchio di Alice, fatta da un presente indefinito, in cui la protagonista sta in cucina a sbucciare una patata e sente uscire dalla radio la voce che la riporta a percorrere "vie già percorse e dimenticate", quelle che vanno "dalla gola alle viscere" (p. 3). Sulla nota della voce sensuale e fatata che esce dalla radio si chiude a cerchio il romanzo. L'emozione del ricordo di quegli anni lontani riafferra Armida, la cui memoria non è "ordinata quieta ubbidiente" (p. 266), ma piuttosto "come racconta Platone è un albero su

cui si posano gli uccelli-ricordo solo quando ne hanno voglia quando sono stanchi e vogliono riposare" (p. 266).

Il passaggio dal presente al passato non è marcato da un cambiamento dei tempi verbali. La narratrice annulla la distanza di tempo continuando ad usare il presente anche quando racconta il passato. La freschezza del ricordo, così preciso, dettagliato, immediato, è sottolineata da frasi spesso brevi, prive di virgole, che creano un effetto di urgenza e di accumulo, di ansia e di tensione.

Armida rievoca il passato ricorrendo alla memoria sensoriale: Miele è una "voce nervosa velata piena di impuntature e ragionevolezza" (p. 3) e porta dei pantaloni bianchi e una maglietta a righe azzurre, ha il collo robusto, le caviglie grosse e gli occhi scintillanti. Più oltre di lui verremo a sapere qualche particolare in più: pur detestando la moda cura molto la propria eleganza, ha un'aria sicura e "quando sorride gli occhi gli si fanno di un verde sfatto inquietante" (p. 6). Dida viene descritta per la bellezza morbida, il corpo giunonico e latte, gli occhi larghi, per le camicette "fatte di niente" e per il profumo di tuberose che l'avvolge sempre. Ada porta due bande di capelli "neri e lucidi come ali di corvo", ha occhi gialli e un profilo aguzzo "da falco imperiale" e un corpo minuto. Di tutti e tre questi personaggi vengono in seguito confermati i particolari fisici, mentre invece poche note descrivono gli altri. La stessa narratrice accenna appena a sé definendosi bionda e sghemba; Paolo

ha una bella testa e una faccia segnata, è trasandato, ha le spalle curve e il sorriso mite e gentile. Di Cesare e di Nico non conosciamo l'aspetto fisico. Il loro ruolo di personaggi sembra essere meno rilevante di quello degli altri, o comunque caratterizzato soprattutto da dettagli legati alla personalità quali l'abitudine a lamentarsi di tutto, nel caso di Cesare, o la tendenza all'astrazione e alla teorizzazione, in quello di Nico.

L'intreccio sentimentale che li lega è ispirato a quello che lega Elena a Demetrio, Demetrio a Ermia, Ermia a Lisandro e così via, nel *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, dove Puck si diverte a invertire l'oggetto dell'amore con delle gocce di succo di viola. Una fiaba che Dacia Maraini, come è accaduto nel dramma *Il sogno di Clitennestra*, riscrive in chiave moderna, affidando al ruolo della narratrice quello di protagonista e agli altri quello di coro. Armida crea il proprio dramma consapevolmente, da autrice di opere teatrali e da grande conoscitrice della letteratura inglese. Legge infatti i romanzi di Conrad e quelli di Jane Austen, narratrice che ama in particolare per l'acutezza nel ritrarre il piccolo mondo di provincia in cui ha vissuto e per "le geometrie razionali della sua immaginazione ironica" (p. 254). Di lei gli altri dicono che ha il ruolo di madre, sempre pronta a smussare i conflitti che nascono nel gruppo e ad ascoltare le loro elucubrazioni intorno all'amore: finché non si innamora lei stessa. Allora anche lei diventa come gli altri, infelici e al contempo beati di vivere

un amore non corrisposto. Della propria dipendenza dall'amore di Miele è consapevole: "Il guaio è che se non mi ama io non mi amo. Se non mi desidera mi trovo spregevole. Se non mi cerca sparisco" (p. 124). E come in un sogno la fiaba si concluderà con un ballo sulle rive di un lago finlandese nella notte di ferragosto. Da quel momento i destini di Armida e Miele, di Dida e Cesare, di Ada e Nico si scioglieranno. Ognuno percorrerà strade diverse, dopo aver percorso un tratto di strada assieme. E mentre di Armida non viene detto nulla riguardo al presente, degli altri veniamo a sapere tutto. Ada è diventata una brava scenografa per il cinema e vive con una donna, Dida ha avuto un figlio da non si sa chi e fa la cantautrice, Cesare ha moglie e figli e continua a lamentarsi di tutto. Nico è entrato in un gruppo terroristico e ha perso la vita in uno scontro a fuoco con la polizia, Paolo si è sposato con una canadese con la quale ha avuto due figli e infine Miele è diventato famoso per i suoi libri e interventi contro le guerre e vive con una ragazza molto più giovane di lui. Vite che rispecchiano quelle di tante persone che avevano ventanni nel Sessantotto e che riflettono tutti i cambiamenti avvenuti negli anni successivi: dalla celebrità conquistata da alcuni "protestatari", leader delle assemblee universitarie e dei tanti gruppuscoli e collettivi di autocoscienza nati in quel periodo, al "riflusso" e al "ritorno al privato" degli anni Ottanta. Con questo romanzo Dacia Maraini getta uno sguardo all'indietro su di un tratto significativo della storia

italiana contemporanea.

Ambientazione: l'immagine di Helsinki

La vicenda si svolge in vari luoghi: Roma e dintorni, Monza, le città dell'Europa visitate durante il viaggio verso la Finlandia, Helsinki e Savonlinna, infine ancora Roma. Tutto il romanzo alterna scene all'interno di luoghi chiusi (la casa di Armida e Paolo, l'ospedale, le trattorie di Roma) e aperti (la piazza davanti all'ambasciata americana occupata per protesta, la strada dove si attaccano i manifesti, le strade ventose di Helsinki). Il paesaggio non è mai descritto nei dettagli, tuttavia i riferimenti topografici sono sempre precisi e reali. Sorprendentemente lo sono anche quelli che riguardano Helsinki.

La prima immagine della città è quella dei giganti di pietra che ornano la facciata Jugend della stazione ferroviaria costruita da Saarinen. Con l'autobus che porta Armida e le amiche alla scuola-dormitorio dove risiederanno durante il festival della gioventù percorriamo come su una mappa le strade di Helsinki: Kaivokatu, Annankatu, Lapinlahdenkatu. La scuola è "una grande costruzione a due piani dai finestroni che arrivano al soffitto le porte che si aprono su un giardino devastato" (p. 179). All'interno larghe scale di pietra portano alle sale superiori, le pareti sono piastrellate, il soffitto foderato di listelli di legno. Dalle enormi finestre "la luce entra a valanghe un poco velata" (p. 180). Ed è la luce ciò che accompagna la visita alla città: luce

diffusa, grigiastra, polverosa, oppure "violetta rigata di verde", quella che entra nell'edificio dove dorme Ada, ricoperto di rampicanti dai fiori viola, sepolto nel fogliame. E ancora l'aria leggera e la luce cruda quella che avvolge il gruppo di amici mentre percorre Esplanadi. Al cielo di Helsinki Dacia Maraini dedica una lunga descrizione:

Il cielo è diverso dai nostri cieli: alto alto slavato lontano e nello stesso tempo stranamente incumbente. L'aria ha una consistenza rarefatta e scintillante. Ogni particella di luce ne riflette un'altra suscitando la sensazione di stare dentro un'esplosione luminosa quasi una catastrofe atmosferica.

La fonte della luce è invisibile. Il sole nascosto da veli trasparenti affoga in una fitta foschia. Ci muoviamo in mezzo alla luce come in mezzo all'acqua con scioltezza impacciata (p. 189).

La presenza costante della luce e l'assenza di buio non fa dormire Armida: "una strana impressione di stare sospese in un vuoto luminoso e ovattato" (p. 193). La luce che piove dai finestroni è invadente, fa risaltare oggetti e figure, la "ghiaia luccica alla luce della notte artica" (p. 227). A Villa Hummeri, dove si svolge la festa finale del festival, "la luce invade il giardino come un'acqua fatta di minuscoli granelli luccicanti che si sparpagliano sul prato" (p. 236).

Oltre alla luce sono gli odori i protagonisti della scoperta della Finlandia: profumi di muschi e di terra umida e molle; di mele, trote affumicate e catrame nello stanzino dove Armida e Miele fanno all'amore; di pesce marcio, di ginepro, di abete

e di birra a Savonlinna; di resina, di funghi, di grasso di maiale e di pino nell'ostello; ancora di pesce marcio e di pesce fritto, di erba tagliata, di grasso di motori e di vernice fresca lungo Merikatu, nel porto di Helsinki.

A completamento dell'esperienza finlandese vanno aggiunti l'incontro con la cucina locale, fatta per lo più di patate bollite e pane scuro imburato, con l'eccezione di un lauto pasto a base di pesce ricoperto di salsa rosa, ordinato in un elegante ristorante, che fa scoprire ad Armida e compagni il costo proibitivo dei vini e degli alcolici. Infine non manca una visita alla sauna, dove si recano Armida e Nico che, delusi per essere stati abbandonati rispettivamente da Miele e Dida, cercano conforto nelle braccia l'uno dell'altra.

Tutti questi dettagli la scrittrice li ha raccolti in seguito al viaggio da lei compiuto a Helsinki, nel 1962, in occasione del Festival della Gioventù, compresi gli episodi riguardanti i commerci con la gente che accoglie i giovani nelle varie città toccate dal treno, le gerarchie di potere all'interno del treno, ecc.

Altri elementi autobiografici riguardano l'esperienza della perdita del bambino, e non può non sfuggire l'analogia tra la protagonista del romanzo, autrice di testi teatrali, e Dacia Maraini, con cui condivide anche alcuni tratti dell'aspetto fisico. Ma, come ha dichiarato nel corso dell'incontro a Turku, lo scrittore prende spunto dalla propria realtà, per creare personaggi che si muovono autonomamente all'interno del testo narrativo o drammaturgico. Ed

è necessario che si crei una distanza tra il tempo in cui gli avvenimenti sono accaduti e la narrazione. Lo scrittore — sostiene Dacia Maraini — ha "gli occhi dietro". Guarda al passato per valutarlo nella sua evoluzione e nei suoi effetti sul presente, per condannarlo o limitarne la portata, oppure per esaltarne come l'unico periodo in cui ai giovani è accaduto di imporsi sugli adulti. È quanto si è fatto quest'anno, nel trentennale del Sessantotto, su giornali e riviste, in convegni e mostre. Anche il romanzo di Dacia Maraini ci può aiutare a rivedere quell'epoca, un po' più da vicino.

Dacia Maraini

Nata a Firenze nel 1936, figlia di Fosco, noto etnologo e viaggiatore (un suo libro è stato tradotto in finlandese *Salaperäinen Tiibet*, traduzione di Lauri Hirvensalo, Porvoo-Helsinki, WSOY, 1953) e di una nobile siciliana della famiglia dei principi Alliata, trascorre gli anni dell'infanzia in Giappone, dove la famiglia si è trasferita per seguire il padre. Il soggiorno giapponese si conclude con l'internamento in un campo di concentramento nel 1943. Dopo la liberazione, la famiglia si trasferisce nella villa della nonna materna, a Bagheria, in Sicilia. Di questi anni e del proprio rapporto con la figura del padre e dell'ambiente locale, Dacia Maraini ha dato un toccante resoconto in *Bagheria* (1993), la sua unica opera apertamente biografica. Fin da giovanissima, Dacia Maraini scopre il piacere di scrivere. "Ho cominciato a 14 anni e sono andata avanti a scrivere per felicità e passione" — dichiara (resoconto della tavola rotonda "Scrittrici contemporanee", tenutasi a Chianciano, nell'ambito del 71 Convegno dell'American Association of Teachers of Italian, l'11 dicembre 1995, pubblicato in *Il Veltro*, 1996, vol.1-2). Compie i propri studi a Palermo, Firenze e a Roma, dove approda nei primi

anni Cinquanta, e dove attualmente risiede, divenendo parte di quel gruppo di intellettuali che si stringono intorno ad Alberto Moravia, comprendente Pier Paolo Pasolini, Enzo Siciliano e Laura Betti.

Il suo esordio come narratrice risale agli inizi degli anni Sessanta, con la pubblicazione del romanzo *La vacanza* (1962), preceduto da un'introduzione di Alberto Moravia, che sarà a lungo suo compagno di vita. In questi anni Dacia Maraini è una tra le più attive promotrici della discussione intorno ai diritti della donna, da lei già anticipati, oltre che nel romanzo d'esordio, in quello successivo, *L'età del malesere* (1963) (*Heräämisen aika*, traduzione di Ulla-Kaarina Jokinen, Helsinki, Otava, 1963), con il quale vinse il Premio Formentor. Le sue figure femminili sono giovani donne che si affacciano alla vita e che si misurano con la propria funzione di oggetti sessuali dell'universo maschile. A differenza di Anna, la protagonista di *Una vacanza*, Enrica, protagonista dell'*Età del malesere*, riesce a superare la propria passività, decidendo di lasciare Cesare, che l'aveva iniziata alla sessualità e con il quale aveva avuto una lunga relazione, e di trovarsi un lavoro che le consenta un'indipendenza economica, preludio di un riconoscimento della propria autonomia sessuale.

Nei romanzi successivi la narratrice continua ad esplorare l'universo femminile attraverso libri che sono una ricostruzione di avvenimenti reali del presente, come *Memorie di una ladra* (1972), frutto di uno studio sulla condizione della donna nelle carceri italiane svolto negli anni Sessanta, o del passato, come *Isolina* (1985), storia del ritrovamento di un cadavere di donna orrendamente mutilato, avvenuto a Verona ai primi del secolo. Accanto ai libri-testimonianza, i temi della donna vengono scandagliati in romanzi quali *Donne in guerra* (1975), il suo ro-



Tietokuva

Dacia Maraini

manzo più apertamente femminista, in cui la protagonista si ribella all'annullamento del proprio *io* a favore degli altri, chiedendo il riconoscimento della propria soggettività e rivendicando il diritto al piacere.

Contemporaneamente all'attività di narratrice, si dedica attivamente al teatro. È tra le fondatrici de "La compagnia blu", gruppo nato nel 1968 e del successivo "Teatroggi", tentativi realizzati con l'appoggio del Partito comunista di portare la cultura fuori dai circuiti tradizionali, trasferendola nei quartieri periferici di Roma e mettendola a disposizione di coloro che generalmente non ne possono fruire. Il suo maggior intervento in campo teatrale risale ai primi anni Settanta, quando fonda il Teatro della Maddalena, sempre a Roma, primo esperimento in Italia di un teatro completamente gestito da donne. L'iniziativa vede la realizzazione di testi scritti appositamente per questo spazio, tra i quali *I sogni di Clitennestra* (1973), una reinterpretazione in chiave moderna della tragedia di Eschilo, in cui la vicenda della greca Clitennestra si intreccia con quella di una moderna casalinga toscana. Per il teatro scrive anche *Ricatto a teatro* (1970), *La donna perfetta* (1975), *Suor Juana* (1980), *Lezioni d'amore* (1982). Molto ricca è anche la produzione poetica, che comprende le raccolte, *Crudeltà all'aria aperta* (1966), *Donne mie* (1974), *Mangiarmi pure* (1978), *Dimenticato di dimenticare* (1982), *Camminando con pas-*

so di volpe, con cui ha vinto il Premio Penne nel 1993.

All'inizio degli anni Novanta Dacia Maraini consolida la propria fama di narratrice con il romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, il suo libro di maggior successo, che rimane per molte settimane al vertice della classifica dei libri più venduti e le fa vincere il Premio Campiello e il Premio Libro dell'anno. Ispirato dal ritratto di una antenata, descritto nelle ultime pagine di *Bagheria*, il romanzo è ambientato nell'aristocrazia siciliana del Settecento. A differenza dei precedenti, per la prima volta la scrittrice si misura con un tempo molto lontano dal proprio, percorrendo la vita di una donna che, nonostante l'impossibilità di esprimersi con la voce, riesce a costruire intorno a sé e dentro di sé un mondo ricchissimo di sensazioni e di legami, scopre a poco a poco la propria più intima natura di donna e, sfidando le convenzioni e l'ottusità dell'ambiente e dell'epoca costruisce il proprio destino.

A questo romanzo, tradotto in molte lingue (in finlandese con il titolo di *Mykkä herttuatar*, traduzione di Sari Mattered, Helsinki, Artemisia, 1998), fa seguito *Voci*, una detective story, in cui la protagonista, giornalista in una radio, raccoglie, nel corso di un'inchiesta, le voci di coloro che hanno conosciuto Angela, la vicina di casa misteriosamente assassinata, potenziali responsabili del delitto. La curiosità mostrata da Dacia Maraini per i dettagli della vita quotidiana e per le sensazioni e percezioni fisiche, da lei definita "letteratura dei sensi" è visibilissima in *La lunga vita di Marianna Ucrìa* nella descrizione degli odori e dei sapori dell'epoca; in *Voci* essa è legata soprattutto alle modulazioni delle voci dei personaggi e alle reazioni che producono nella protagonista, Michela, fino a portarla alla scoperta del colpevole del delitto. Ed ancora intorno ai suoni si sviluppa l'ultimo romanzo *Dolce per sé* (1997), incentrato intorno alla figura di un musicista.

Luigi G. de Anna

I FENNICISMI NELL'ITALIANO

I prestiti di citazione (I parte)

Introduzione

Nel 1994 uscì il volume *Storia culturale dei fennicismi nell'italiano. I lemmi del vocabolario*. Presentando il lavoro spiegavamo che il piano dell'opera era stato concepito in due parti distinte. La prima avrebbe trattato dei vocaboli di origine finnica oramai assestati nella lingua italiana, tanto da meritarsi appunto la definizione di *lemmi del vocabolario*, e la seconda avrebbe invece preso in considerazione i fennicismi penetrati sotto veste più occasionale, e cioè i *prestiti di citazione*.

In questa seconda parte non torneremo quindi ad affrontare temi linguistici e culturali già esaminati nella prima, cui rimandiamo per una più completa conoscenza della materia¹. In essa abbiamo indicato i criteri in base ai quali il *corpus* è stato raccolto. In sostanza, poiché non esistono criteri prestabiliti nel campo della raccolta dei prestiti linguistici, abbiamo ammesso nel nostro *corpus* tutti i vocaboli finlandesi incontrati nello spoglio di opere di carattere letterario, storico, geografico, etnografico, ma anche di testi giornalistici e divulgativi, come ad esempio pubblicazioni di carattere

turistico, con le eccezioni che presto indicheremo. Data la natura del fennicismo, che assai raramente si presenta in forma adattata o modificata (l'unica categoria che rientra a pieno titolo negli adattamenti è quella costituita da alcuni lapponismi di più antica tradizione e di più complessa trafila, quali *morsa* o *pulkka*²) la sua identificazione non comporta problemi.

Alcune scelte e alcune limitazioni si sono comunque rese necessarie. Innanzitutto abbiamo incluso solo i termini che nel testo compaiono in funzione metalinguistica, dato che il lessema diventa *parola* proprio in tale contesto. Restano di conseguenza esclusi i riferimenti ai vocaboli riportati in lavori di natura grammaticale, quelli citati negli studi inerenti alle lingue finniche e gli esempi di uso di tipo linguistico³. Non si riportano inoltre i nomi di entità amministrative o toponimi, anche se ne viene spiegato il significato (si escludono in sostanziale citazione del tipo: «*Uusimaa*, cioè *nuova terra*» e «*Turun kaupunki*, cioè il *comune di Turku*»). Per quanto riguarda il lessico di attinenza kalevaliana, riporteremo soprattutto quanto registrato nei primi lavori dedicati

1 De Anna, 1994b.

2 Vedi de Anna, 1994b, rispettivamente le pp. 109-154 e 155-188.

3 Un esempio di quest'ultima categoria è fornito dagli ittonimi finnici citati da Carlo Alberto Mastrelli, 1966-1967: 119-153.

al grande poema, dato che tramite essi sono entrati nel nostro lessico i lessemi che poi, in buona parte, verranno recepiti da altri; questi termini sono comunque indice di un'attenzione che agisce anche sul piano della storia della cultura. I lavori specialistici più recenti, sempre dedicati al *Kalevala*, non sono stati invece tenuti presenti per la raccolta del *corpus*, proprio perché non si tratta di occorrenze metalinguistiche⁴.

Uguualmente non hanno una continuità sul piano dell'uso lessicale gli elenchi di termini specifici che sono pubblicati in alcune opere di carattere generale riguardanti la Finlandia⁵. A maggior ragione non ci occuperemo dei glossari di varia estensione⁶, compreso il primo mai conosciuto in Italia, il *Nomenclator finnicus* pubblicato da Emilio Teza⁷.

Sono rimasti inoltre esclusi i numeri ordinali e cardinali, i quali ultimi (da uno a nove) compaiono già nel 1810 in uno studio di Giuseppe Acerbi⁸. Per quanto riguarda l'onomastica, è stato opportuno rinunciare alla ricca documentazione fornita dal materiale di attinenza kalevaliana, nel quale vengono citati e talora tradotti i nomi di divinità, a cominciare da *Jumala*, o le personificazioni

di fenomeni naturali⁹. Questi termini sono stati invece presi in considerazione se usati in funzione di nome comune.

Dalle pubblicazioni e dai servizi di carattere turistico è stata tralasciata la menzione del tipo: «Un altro punto di richiamo è la piazza del Mercato (*Kauppatori*)», oppure: «è poi facile [...] trovare il Parlamento, o *Eduskunta*»¹⁰, in quanto è ovvio che questo tipo di citazione non agisce sul piano dell'introduzione del prestito. Un caso simile è quello rappresentato dalla spiegazione del significato di un vocabolo che comunque non potrebbe essere impiegato come prestito: «Il mese più freddo dell'anno, il febbraio, il finlandese lo chiama *helmikuu*, il mese delle perle, perché i campi di neve, gli alberi bianchi, le rocce candide, tutto scintilla, come un immenso scrigno di gioielli, alle prime luci dell'anno»¹¹.

Un problema a parte si è presentato nell'esame di testi di tipo turistico-divulgativo curati e stampati in Finlandia per iniziativa di enti o case editrici locali. Poiché il testo non rappresenta direttamente il prodotto di un'assuefazione italiana al fennicismo, riteniamo che la rilevanza lessicologica di questo materiale sia trascurabile. Generalmente inoltre i

termini finlandesi rappresentano pure e semplici citazioni e non si inseriscono quindi nel contesto lessicale vero e proprio¹². Ad esempio *Questa è la Finlandia*, edito nel 1991 dalla Otava di Helsinki nell'ottima traduzione di Sergio Comet, contiene molte di queste citazioni. Solo alcuni dei lessemi riportati nella veste originale, qualora il contesto non sia di pura citazione, diventano dunque parte del nostro *corpus*¹³.

La letteratura rappresenta un campo di indagine interessante, anche se nelle traduzioni, soprattutto in quelle precedenti l'ultimo conflitto mondiale, si tende a limitare il numero dei fennicismi integrali o adattati. In ogni caso non abbiamo preso in considerazione né le traduzioni di titoli di opere letterarie¹⁴ o comunque riferiti a opere d'arte, né quelle inerenti a categorie o suddivisioni di genere letterario del tipo: «Successo ora *Le parole della consolazione* [Lohdutut-Sanat]»¹⁵.

Infine abbiamo connotato come *fennicismi* i termini provenienti dal finlandese e non dalle altre lingue finniche, con l'eccezione di quei laponismi che, passati attraverso il

finlandese, sono poi approdati all'italiano. In realtà il problema della scelta qui si farebbe complesso, in quanto gli esotismi di tipo lappone (per lo meno nella forma di citazione) sono numerosi e non è per nulla sicuro che si tratti di prestiti derivati direttamente dal lappone e non dal finlandese, o dallo svedese o dal norvegese. Anzi, soprattutto per quelli più antichi, queste lingue furono certamente quelle veicolari, provocando adattamenti di tipo grafico e talvolta strutturale non indifferenti. Abbiamo perciò preferito considerare come *fennicismi* di derivazione lappone solo quelli che con ragionevole sicurezza si possono considerare come giunti nell'italiano tramite il finlandese, o comunque diffusi per mezzo di tale lingua.

Resta, *last but not least*, il problema della prima datazione. È naturale che questo sia anche per noi un aspetto rilevante, e per tale motivo essa è stata indicata nel nostro lavoro¹⁶. Naturalmente, quando si parla di *prima datazione* il contributo non può essere che aperto a continui aggiornamenti, ragion per cui non dubitiamo che molti dei nostri

4 Ad esempio, un pur notevole saggio come è quello che Nullo Minissi pubblicò anni or sono su «Belfagor» non è stato preso in esame dal punto di vista strettamente lessicale, mentre sarà naturalmente da citarsi per quanto riguarda l'approfondimento culturale dei temi kalevaliani (Minissi, 1985: 377-402). Lo stesso dicasi per il lavoro di Paula Loikala Sturani sui prestiti germanici nel finlandese (Loikala Sturani, 1978).

5 Ad esempio si veda l'elenco di *Alcuni termini geografici* che compare in Lugani-Mercatali, 1972: 155.

6 Vedi, sempre come esempio, il *Si dice così* del citato Lugani-Mercatali, 1972 (pp. 309-311) che contiene la traduzione in finlandese di 107 vocaboli italiani di uso turistico.

7 Teza, 1893.

8 Acerbi, 1810: 94.

9 Ad esempio Giacomo Prampolini, trattando del *Kalevala*, riporta il seguente elenco: «Päivä (il Sole), Kuu (la Luna), Iima (l'Aria), Otava (la Grande Orsa), Pakkanen (il Gelo), ecc.» (Prampolini, 1968, VII: 718). Ecco altri esempi tratti da un lavoro più recente: «KALMA (fin.), vocabolo indicante sia la morte sia il defunto, ma anche la malattia provocata dall'intervento di un morto»; «TAPIO (fin.) vocabolo indicante originariamente la foresta, ha finito per designare la divinità stessa del bosco, alla quale gli antichi Finni e Careliani offrivano sacrifici propiziatori per la caccia [...]»; «UKON VUORI» (fin.) del monte di Ukko; colline sulle quali i contadini lasciavano, dentro un recipiente in scorza di betulla, un'offerta in cibo a Ukko, dio del tuono al quale essi domandavano le piogge per i raccolti» (Mazzoli, 1993: 28; 34; 35).

10 Squintani, 1991: 28.

11 Piazza, 1925: 133.

12 Vedi ad esempio: «Vi consigliamo però di assaggiare alcuni piatti tipici finlandesi, come il *karjalan paisti/karelsk stek*, arrosto di montone e manzo, o il *porom-paisti/remsdyr-stek* [sic], bistecche di renna, entrambi assai saporiti» (Withen-Meyer, 1967: 21).

13 Abbiamo così escluso occorrenze del tipo: «Nei ristoranti (*ravintola*) e nelle tavole calde (*ruokabaari*) finlandesi si servono piatti della cucina internazionale». Oppure (riferito a laponismi che passano attraverso il finlandese): «Indumenti invernali sono ancora i cappotti di pelliccia (*peski*), le ghettoni di pelliccia (*säpikäs*) e le muffole di pelliccia (*turkiskintaat*)» (*Questa è la Finlandia*, 1991: 22 e 118).

14 Un esame di queste traduzioni presenterebbe però aspetti interessanti, infatti spesso i titoli originali sono stati cambiati nell'edizione italiana, o perché questa si è basata su una precedente versione in altra lingua (è il caso del capolavoro di Väinö Linna, *Tuntematon sotilas*, che è traducibile con *Il soldato sconosciuto* piuttosto che con *Il Milite Ignoto*, che in italiano è uscito come *Croc in Carelia* essendo stato tradotto dalla versione tedesca; Linna, 1956) o perché ritenuti non essere sufficientemente espliciti rispetto al contenuto del libro (*Pessi ja Illusia* di Yrjö Kokko diviene *Gli amici della foresta*; a proposito di questo romanzo, l'edizione italiana è così presentata: «Traduzione dall'originale finlandese (!) *Jorden och vinnarna* di Gilberto Forni»). In alcuni casi lo studio delle traduzioni porterebbe a identificare qualche neologismo di origine finlandese, è il caso di una raccolta di racconti pubblicata da Eva Kilpi, *Lapikkaita. Kuusi juttua Lapista*, Porvoo-Helsinki 1966, alla quale i traduttori di una sua antologia poetica fanno riferimento con un originale *Lapponate* (Kilpi, 1987: 5).

15 Lami, 1872: 23.

16 Non sarà fuor di luogo ricordare come comunque la lessicologia e la lessicografia abbiano nel dopoguerra raccolto l'esortazione rivolta ai linguisti da Bruno Migliorini, il quale si augurava che i lessicografi dedicassero maggiore attenzione all'atto di nascita di una parola, infatti «la data del primo esempio è una notizia importante, anzi indispensabile, sia per i maggiori dizionari descrittivi o normativi i quali si rifacciano alla storia dei vocaboli, sia per i vocabolari etimologici, in cui si dà sempre minore importanza alle ipotetiche radici preistoriche, e sempre maggiore alle fasi storiche documentabili» (Migliorini, 1944-1945: 6).

lemmi possano essere via via, col progredire delle ricerche, retrodati e questo a beneficio soprattutto dei dizionari etimologici e storici che a loro volta dovranno trasmettere a un più ampio pubblico la datazione della parola in questione. Nel compiere il nostro lavoro siamo stati confortati da quanto detto da Paolo Zolli, e cioè che la data di nascita di ogni parola è quasi sempre migliorabile¹⁷.

Abbiamo preferito non limitarci a riportare la prima menzione dell'occorrenza, ma abbiamo citato anche ulteriori esempi, in modo da poterne testimoniare l'uso anche tramite un seppur conciso contesto plurimo. Trattandosi di uno studio sui prestiti era d'altra parte importante tenere presente la dimensione diacronica. Naturalmente altre citazioni del vocabolo potranno essere rintracciate nella nostra lingua scritta e saremo grati a chi ce le vorrà segnalare.

Questa seconda parte del nostro studio è dunque dedicata ai prestiti occasionali che, a parte alcune, rare eccezioni, non indicano ancora una vera e propria penetrazione dei fennicismi nell'uso medio della lingua italiana. Nella parte ad essi dedicata prenderemo in esame i vocaboli che

compaiono più raramente, rispetto a quelli che abbiamo definito nel 1994 come *lemmi del vocabolario*, senza comunque rientrare nella categoria degli *hapax*. Come indicazione di un possibile criterio di analisi ci è stato utile quanto detto da Andrea Dardi nel lavoro che ha dedicato ai francesismi¹⁸. Ugualmente abbiamo tenuto presente gli studi di Marco Mancini sugli esotismi¹⁹ e di Vincenzo Orioles sui russismi²⁰, che forniscono interessanti confronti su un piano dell'analisi linguistico-culturale del fenomeno lessicale. È comunque da tenersi presente che per i fennicismi è valido quanto Mancini ha rilevato a proposito delle lingue dell'Europa orientale, e che cioè si tratta di un flusso di parole isolate²¹. Maggiore è invece l'incidenza delle lingue dell'Europa centrale²². Si tratta comunque di un campo assai poco studiato²³, come poco studiato è quello dei forestierismi in generale²⁴. I fennicismi insomma, pur essendo il frutto di una lingua da lungo tempo parlata in Europa, sembrano aver sofferto il destino degli esotismi in generale, e cioè di essere rimasti ai margini di una attenzione lessicografica preminentemente eurocentrica, come è dimostrato dalla

scarsa attenzione che i vocabolari, anche quelli dedicati alle parole nuove o rare, hanno prestato loro.

Considerati i limiti del nostro *corpus*, non sarà necessario seguire *in toto* lo schema utilizzato da Dardi, che ha suddiviso i francesismi nei seguenti gruppi: «1. parole francesi presenti in forma non adattata in contesti italiani; 2. parole francesi uniformate alle regole fonetiche e morfologiche dell'italiano; 3. calchi strutturali, sintagmatici, fraseologici; 4. calchi semantici; 5. franco-latinismi e franco-grecismi»²⁵.

I punti 1 e 2 sono riscontrabili anche nel nostro *corpus* e di conseguenza ad esso applicabili; dobbiamo ribadire che la caratteristica precipua del fennicismo è che si tratta appunto di un prestito non adattato, il quale conserva, come regola, l'ortografia originale. In questa categoria rientra sia quello che possiamo definire come *lemma del vocabolario*, cioè la parola che compare con una certa frequenza, e che quindi passerà poi al dizionario monolingue, sia il cosiddetto *casual*²⁶, cioè il forestierismo occasionale ed effimero che si incontra nelle Relazioni di viaggio, nelle corrispondenze di giornalisti e in altre documentazioni del genere, un tipo di prestito che, per quanto riguarda il nostro *corpus*, troviamo sia nei libri scritti da chi ha visitato la Finlandia, sia nei testi di carattere turistico, nel quale si elencano ad esempio le specialità

gastronomiche, o alcuni degli oggetti di uso comune in Finlandia che non hanno un diretto equivalente in italiano (per esempio *ryijy* o *karjalanpaisti*).

Gli elementi del gruppo che Dardi indica con il numero 3. sono già più rari e generalmente si limitano a traduzioni del sintagma originale che però non ha una sua esistenza indipendente nella lingua ricevente. Del punto 4. si è già detto, si tratta cioè di una categoria per noi poco produttiva, mentre il punto 5. potrebbe essere adattato a comprendere i fenno-lapponismi (del tipo *pulkka* o *morsa*).

Agendo in un campo molto più ristretto di quello esaminato da Dardi, potremo permetterci di inserire nella trattazione anche i cosiddetti "esotismi individuali e senza séguito" che, irrilevanti o poco importanti per il francese, rappresentano invece per noi una documentazione d'uso non trascurabile. Del resto proprio alcuni di questi prestiti di citazione del tutto occasionali possono preludere a futuri usi e alla conseguente diffusione del lessema allorché esso si sarà acclimatato nell'italiano. È logico infatti ritenere che certe aree di interesse oggi in espansione, per esempio di ambito ecologico, daranno frutti negli anni a venire anche a livello di lessico, con conseguente arrivo nell'italiano di terminologie specifiche di origine finlandese²⁷.

17 Vedi Cortelazzo-Zolli, 1989: 30, che riprende un saggio di Zolli del 1986.

18 Dardi, 1992: 49 e segg.

19 Mancini, 1992.

20 Orioles, 1984.

21 Mancini, 1992: 174.

22 Mancini lascia aperto il problema se le voci slave e magiare debbano essere inserite o meno nel novero degli *esotismi*, ma a suo parere anch'esse dovrebbero fare parte di questa categoria (Mancini, 1992: 20; 33). Tra i magiarismi affermatissimi nel nostro lessico già dal Cinquecento Mancini indica *cocchio* da *kocsi*, datato a. 1565, e *ussaro* (1559); più tarda è *ciarda(s)*, da *csárdás*, nome di una danza; pure all'Ottocento risalgono *gulasch*, e *puszta* (Mancini, 1992: 141). A questo elenco Zolli aggiunge *aiduco*, che nel Cinquecento indica i ribelli organizzati contro il dominio turco e nel Settecento un corpo di fanteria ungherese (da *hajdú*, pl. *hajdúk*); *paprika/paprica* (a. 1881) e *tokaj* (voce magalottiana); *zingaro* o *zigano* (1939-40) da *cingany* è mediato dal francese (Zolli, 1991: 170-171). A questo breve elenco dobbiamo aggiungere *honved*, che nell'edizione dello Zingarelli del 1942 viene così definito: «*honved* (magiaro: difensore del paese) Corpo di fanteria ungherese, istituito regolarmente dal 1868, con comando in lingua magiara e croata» (Zingarelli, 1942: 684).

23 Dei fennicismi si può ripetere quanto Mancini ha scritto a proposito delle parole orientali e che cioè, a parte poche eccezioni, i repertori di cui disponiamo «registrano informazioni etimologiche con scarsa attenzione alle circostanze, alla circolazione e — cosa già sottolineata — all'esatta collocazione delle parole orientali» (Mancini, 1992: 35).

24 Resta dunque un punto di riferimento ancora valido il volume di Zolli, *Le parole straniere* (prima ediz. 1976), che però dedica limitatissima attenzione (8 righe!) ai fennicismi, che sono soltanto *renna* e *sauna* (Zolli, 1995: 171).

25 Dardi, 1992: 50.

26 Klajn, 1972: 22 (per i prestiti lessicali intergrali vedi le pp. 21-41).

27 Questi e altri aspetti collegati ai fennicismi sono stati da noi trattati in de Anna, 1978: 499-511; 1983: 93-118; 1990: 125-152; 1992: 103-116; 1994b: 269-295; 1994d: 87-99.

I I PRESTITI DI NECESSITÀ E DI CITAZIONE

L'elenco che presentiamo dei fennicismi che rientrano in questa categoria è ovviamente soggetto a ulteriori integrazioni e aggiornamenti, anche per quanto riguarda la prima datazione, indicata tra parentesi quadre per ogni lemma. Come *prestito di necessità* indichiamo la cessione di un elemento del finlandese all'italiano il quale è stato introdotto con un significato e un significante prima sconosciuto²⁸. Con *prestito di citazione* intendiamo invece la parola sentita come completamente estranea al lessico italiano, e che quindi è semplice citazione di un termine straniero. Mentre la prima categoria va ad arricchire il vocabolario dell'italiano sotto la forma del *forestierismo*, il secondo resta ad esso estraneo essendo soprattutto una *curiosità* lessicale che comunque ha dietro di sé una propria storia culturale e linguistica.

Abbiamo inserito in questa categoria complessiva i fennicismi riscontrati con una frequenza minima di tre citazioni, fermo restando che non intendiamo documentare tutte le occorrenze possibili, ma solo quelle utili ovviamente alla prima datazione, ma anche all'attestazione di una menzione che non è puramente occasionale, nel qual caso il vocabolo andrà inserito nella categoria degli *hapax*. Il problema del calcolo della frequenza non è stato

risolto dai lessicologi e lessicografi, ma sarà nostro compito quello di indicare se il termine può essere considerato di uso abbastanza comune da meritare una lemmatizzazione nei vocabolari monolingui.

Per quanto riguarda la grafia della forma base riporteremo quella odierna, facendo riferimento principalmente al *Nykysuomen sanakirja* (NSS) del 1988²⁹. Le parole riportate in corsivo, se non detto altrimenti, compaiono come tali nel testo.

AITTA [1872]

L'*aitta* è un deposito costruito separatamente dalla casa colonica, dove si custodiscono i cereali, ma anche abiti e altri oggetti di uso comune³⁰; ha dunque il significato di *granaio*, *magazzino*, *deposito*. La menzione ricorre nella versione italiana parziale del *Runo XXIV* del *Kalevala* fatta da Antonio Lami³¹: «Guardati ancora dal trattarla come schiava, o quale fantesca mercenaria. Non le impedire di scendere in cantina, di frequentare l'*aitta*³². Mai fin ch'ella abitò la casa del padre suo, la dimora della sua dolce madre, niuno la trattò da schiava, o da fantesca mercenaria; niuno le vietò di scendere in cantina, di frequentare l'*aitta*...»³³.

Il fennicismo viene introdotto in conseguenza della diffusione in Italia del *Kalevala*; appartiene dunque alla vasta famiglia dei kalevalismi, molto produttiva, per ovvi motivi di prestigio culturale, sotto questo

punto di vista³⁴. Poiché Lami certamente non traduceva dal finlandese dovremmo sapere quale edizione straniera avesse sotto mano, ma con tutta probabilità si tratta di quella francese. In ogni caso notiamo come egli traduca *kellari* (cantina) ma non *aitta*, per la quale aveva a disposizione una parola italiana molto calzante, e cioè *dispensa* (ad essa si fa infatti riferimento nelle istruzioni date al futuro marito riguardo al modo di trattare la sposa). Con questo termine *aitta* è infatti tradotto da Paolo Emilio Pavolini e nella comunque non sempre felice ultima versione italiana del *Kalevala* (1988) *aitta* viene pure reso con *dispensa*³⁵.

Se in questo contesto il ricorso al fennicismo non sembra essere giustificato, non vuol dire che la sua introduzione sia inopportuna, infatti le varie funzioni dell'*aitta* in generale sono molteplici e di conseguenza rappresentabili con l'uso di differenti lessemi italiani. Per Iginò Cocchi l'*aitta* è un «magazzino per le granaglie, per le patate, e per le grosse provvigioni di consumo invernale»³⁶. Anch'egli però preferisce non renderlo con *dispensa* nel *Prologo* kalevaliano da lui tradotto sempre nel 1902: «Tanti carmi raccolti e riuniti/Meco porto in un'urna di rame./Dell'*aitta* nel palco superno/L'urna stette assai tempo nasco-

sta»³⁷. Qui *dispensa* o *ripostiglio* avrebbe indubbiamente stonato, dato il contesto (e il significato) che Väinämöinen attribuisce alle parole con cui apre il poema. Allo stesso criterio sembra ispirarsi Francesco di Silvestri-Falconieri, il quale così rende il passo nella sua versione prosastica: «[...] li ho disposti entro un'arca di rame, sullo scaffale più elevato del mio *aitta*»³⁸. Elena Primicerio nel 1941 riporta il fennicismo con la sua spiegazione in italiano: «mi bruciarono la casa e l'*aitta*, il deposito delle provviste!» (Primicerio, 1941: 113; Runo XIV).

La stessa logica lessicale guida Cocchi nel tradurre il Runo IV: «Quei regali io li portai/Per un giorno, anzi per due;/Poi nel terzo li rinchiusi,/Quelli d'oro e quei d'argento,/Nel migliore degli scrigni/Dell'*aitta* su'n collina» (Cocchi, 1902: 319). Nel 1906 Iginò Cocchi tiene fede alla sua scelta e continua a far ricorso al fennicismo: ««Or salir non ti spiaccia la collina/Dove sorge dal suol la bella nostra/*Aitta*»³⁹; v'entra, entrata apri il forziere/Ch'ha l'aspetto miglior; vi troverai/Sei cinti d'oro e sette vesti azzurre/ Che foggiar le *Päivatar*, che tessèro/Le *Kuutar*» (Cocchi, 1906: 34-35, Runo IV).

Grazie alla popolarità riscossa dal *Kalevala*, *aitta* trova dunque un suo posto tra i tecnicismi che dalla sua traduzione hanno origine. Antonio

28 Cardona, 1988: 245.

29 Sono comunque stati presi in considerazione anche lo SKES, SSA, VKS e i vocabolari redatti in Finlandia fino all'Ottocento (su questi vedi de Anna, 1994c: 31-33).

30 Sirelius, 1919-1921, II: 160-163; 235-254.

31 Sul primo traduttore kalevaliano in Italia vedi de Anna, 1994c: 44-45 e 189.

32 Traduzione fedele all'originale: «elä kiellä kellarista eläkä aitasta epeä!» (*Kalevala*, 1983: 251).

33 Lami, 1872: 21.

34 Sui fennicismi kalevaliani vedi de Anna, 1994c: 189-223.

35 *Kalevala*, 1948: 121; *Kalevala*, 1988: 235.

36 Cocchi, 1902: 190.

37 Cocchi, 1902: 301. Cocchi aggiunge nella stessa pagina una nota esplicativa: «*Aitta* è la casetta che serve da magazzino delle provviste più importanti per la famiglia, ed il primo accessorio della casa de' contadini. Suol essere formata da una sola stanza, nella quale sono disposti dei paichetti ad altezze diverse». Questi versi saranno ripubblicati nella versione parziale del *Kalevala* fatta dal Cocchi nel 1906 (Cocchi, 1906: 9) e in quella integrale del 1909 (Cocchi, 1909, I: 3).

38 *Kalevala*, 1927: 44. In nota il traduttore avverte che si tratta di un «ripostiglio riservatissimo delle abitazioni finlandesi». Vedi anche l'occorrenza (Runo XII): «La vecchia disse: O figlio mio, mio caro Ahti, abbiamo molto oro nella nostra casa, molto argento nel nostro *aitta*» (*Kalevala*, 1927: 114). Qui Cocchi rimanda in nota a quanto aveva scritto nel c. XXIV su questo tipo di costruzione nel suo studio del 1902.

39 Qui Cocchi rimanda in nota a quanto aveva scritto nel c. XXIV su questo tipo di costruzione nel suo studio del 1902.

Fogazzaro, siamo sempre agli inizi del nostro secolo, lo riporta dandogli un significato più esteso di quello contenuto nei vocaboli *granaio* e *dispensa*: «Nell'*aitta* si accumulano i prodotti della campagna»⁴⁰. Il ricorso ad *aitta* in italiano sarà in conclusione giustificato non soltanto sulla base del contesto kalevaliano, e cioè nelle traduzioni che del poema vengono fatte, ma anche su un piano più generale, per indicare un edificio di modeste dimensioni appartenente ad una fattoria o abitazione rurale destinato a vari usi.

ALLI [1891]

La prima menzione di uno dei nomi dato a un uccello della famiglia degli anseriformi (*Clangula hyemalis*) tipico delle regioni settentrionali si trova in un elenco che Domenico Comparetti fa delle varietà di anatre che si incontrano nel *Kalevala*. Il nome latino indicato da Comparetti è *fuligula glacialis* (Comparetti, 1891: 81)⁴¹. Cocchi spiega la necessità di ricorrere a nomi locali quando si tratta di palmipedi tipici della fauna settentrionale allorché deve giustificare il mantenimento del finlandese *sotka* (un altro uccello di questa famiglia) nella sua traduzione del Runo I del *Kalevala*. In nota egli infatti precisa che «*Sotka* è propriamente quel palmipede che gli Ornitologi

chiamano *Fuligula clangula* [...] Se fosse scritto *alli*, sarebbe la *Fuligula glacialis*, specie che allontanandosi meno dell'altra dalle regioni artiche non scende fino da noi» (Cocchi, 1902: 304, in nota; idem in Cocchi, 1906: 16, in nota). Per questo motivo, nella traduzione del Runo IV, egli riporta: «Come sono i pensieri d'una infelice/Vergine? sono come quei dell'*alli*,/ L'uccel de 'l mar gelato [...]» (Cocchi, 1906: 36; 1909, I: 42). In nota si legge: «*Alli*; Quattrocchio del mar glaciale, *Fuligula glacialis*, L.sp.» (Cocchi, 1906: 40). Ugualmente nel Runo XV Iginio Cocchi ricorre al fennicismo: «Nacque il serpe/D'acqua, ne l'acqua fu formato il primo/ Con cervello de l'*alli* con minugia/ Di procellaria» (Cocchi, 1909, I: 165)⁴². La sostituzione di *alli* con il *quattrocchi* indicato sempre da Cocchi sarebbe meno felice, sia perché il nome comune italiano non corrisponde esattamente alla variante settentrionale⁴³, e sarebbe stato più opportuno eventualmente usare *moretta codona*⁴⁴, sia da un punto di vista di resa poetica nei contesti su riportati.

HALJAKKA [1906]

Haljakka si applica a un colore, indicato dall'NSS come grigio chiaro o celeste chiaro e lo SSA anche come rosa chiaro; nella poesia popolare

assume pure il significato di tessuto di tale colore. Come prestito compare nella traduzione del *Kalevala* fatta da Iginio Cocchi del Runo XVIII, all'inizio del quale Väinämöinen decide di partire per chiedere in sposa la fanciulla di Pohja e a tale scopo si costruisce una barca a vela: «In rosso/Dipinse le murate, ornò l'interno/Di dorature, alzovvi una gran tenda/D'*haljakka* celestognolo» (Cocchi, 1906: 57)⁴⁵. In nota il traduttore specifica che *haljakka* è un «Antico tessuto grossolano di lana, di color chiaro o rosso cupo» (Cocchi, 1906: 71). In realtà il testo originale fa piuttosto riferimento al colore e non al panno: «Pani haahen haljakkahan, punaisehen pursipuo- len» (*Kalevala*, 1983: 170), che Tuomo Pekkanen, nella sua traduzione latina rende: «Lintrem illinit rubore,/ratem rutilo colore» (*Kalevala latina*, 1986: 127), interpretando quindi *haljakka* come *rosso* e non come *celeste*. Anche Paolo Emilio Pavolini fa qui riferimento al cromatismo e non al tessuto: «Al battello rossa veste/mise, ornata di celeste» (*Kalevala*, 1909-1910: 111). Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini tornano invece a far riferimento al tessuto: «Ricoprì il battello di un drappo azzurro, dipinse i bordi di rosso» (*Kalèvala*, 1988: 171).

Evidentemente Cocchi intendeva menzionare un tipo di tessuto particolare, tipico dell'artigianato kalevaliano e per tale motivo non ritiene opportuno tradurre il vocabolo, infatti nel Runo XIV abbiamo: «Copri i

campi di stoffe, copri gli aceri/Con *haljakka*, ricopri ontani, abeti con aurei drappi» (Cocchi, 1909: 145), che Pavolini a sua volta così rende: «or di tela vesti i boschi/e di panno le foreste/e di lana copri i pioppi/, di begli abiti gli ontani/ e d'argento adorna i pini/, fregia poi d'oro gli abeti» (*Kalevala*, 1909-1910: 85). In Pavolini *haljakka* ha preso il significato di (tessuto di) *lana*. Il fennicismo nasce in conclusione in conseguenza della ricca semantica del termine, difficile da rendere in italiano, ragion per cui Cocchi, seguendo un criterio da lui generalmente adottato, preferisce conservare la forma cruda.

HALTIJA [1891]

Il fennicismo, nella grafia *haltia* (forma più arcaica, che si riscontra già in Agricola), viene introdotto da Comparetti nel 1891 col significato di spirito protettore o *genius*: «[...] di spiriti è tutto popolato il mondo secondo l'idea finnica; ogni cosa ha il suo *haltia*, ogni albero, ogni collina, ogni lago, ogni cascata ecc. Nè sempre si scorge la differenza fra *haltia* e *jumala*, benchè s'intenda che quest'ultimo è superiore; differisce però dall'*haltia* come dal genere al particolare, come l'idea di bosco da quella di ciascun albero che lo compone; ma se differisce la latitudine del dominio, la natura poi è identica, nè p. es. Tapio è meno *haltia* di quello sia *jumala* del bosco (*metsän*)». Comparetti indica anche l'origine della parola: «Quantunque

40 Fogazzaro, 1908: 10; pubblicato originariamente nel 1901 come *Minime. Studi, discorsi e nuove liriche*, Milano. Vedi anche la traduzione prosastica da lui fatta di un brano kalevaliano: «Egli mi volse le spalle. Allora piansi amaramente nella solitudine dell'*aitta*» (Fogazzaro, 1908: 51).

41 In passato la fluttuazione nell'uso delle denominazioni scientifiche poteva essere piuttosto notevole: lo stesso uccello è da Giuseppe Acerbi chiamato *Anas hyemalis* nel suo racconto di viaggio in Lapponia (1799): «Quanto agli Ucelli il mercante in cui era alloggiato aveva una picciola collezione [229] di cinque o sei pezzi tre dei quali ho copiati per esaminar meglio[0] cosa fossero e per curiosità. Aveva 2. *Anas hyemalis* 2. *Anas spectabilis* ?- un *Mergus serratus*, un *Anas mollissima*= Un *Mergus* il più famoso costì per le piume che da in quantità» (Acerbi, 1996: 98).

42 In nota il traduttore precisa: «*Alli*, specie de 'l Mar glaciale affine a 'l Quattrocchio; *Fuligula glacialis*, Lin., *hareide* de' Francesi, ricordato anche nel Runo IV» (Cocchi, 1909, I: 166).

43 «*Quattrocchi*. Uccello degli Anseriformi, di colore nero con riflessi verdi e due macchie chiare sotto gli occhi, che vive nelle acque interne e lungo le coste (*Bucephala clangula*)» (Z94: 1459).

44 Vedi il *Glossario della flora e della fauna* unito a De Caprio, 1996: 267.

45 vedi anche, nello stesso runo, «Ben costrutta/Nave, nel bordo di bel rosso tinta,/Di *haljakka* ricoperta» (Cocchi, 1906: 67).

questo vocabolo *haltia* sia certamente di origine straniera⁴⁶, pure l'idea ch'esso rappresenta è schiettamente finnica e antica, nè esiterei ad aggiungere che essa presso i finni è anteriore alla idea più alta che venne poi ad esser rappresentata da *jumala*, di cui sopra abbiam detto il primo significato» (Comparetti, 1891: 149-150).

Paolo Emilio Pavolini, in una nota al Runo I, ricorda gli «'spiriti' o 'geni' (*haltia*) che s'invocavano nel bisogno» (*Kalevala*, 1909-1910: 347).

HARJU [1932]

«Bisognerebbe forse essere nelle prime ore dell'alba, a giugno, negli *harjut* (lingue di terra che separano due laghi contigui) dell'interno del paese sui due stretti e ripidi boschi di questa penisola, folta di pini alti e maestosi, per vedere il bosco discendere verso la valle in fondo alla quale appare il luore più intenso d'un lago e oltre quello, accostato da uno stretto passaggio, un altro lago» (Koskenniemi, 1941: 11). Le poetiche parole di Veikko A. Koskenniemi rendono con precisione il significato di *harju* (qui usato nella forma del plurale), uno dei fennicismi che rientrano a pieno diritto nella categoria dei prestiti che trovano una giustificazione proprio nella peculiarità del concetto da essi espres-

so⁴⁷. Il vocabolo compare per la prima volta nella voce *Finlandia* dell'*Enciclopedia italiana* nella forma del partitivo plurale: «Tali materiali morenici, in particolari condizioni, si sono anche accumulati, formando i caratteristici *åsar* (finn. *harjuja*)⁴⁸. Stretti, in genere, e lunghi decine o anche centinaia di chilometri, presentano forme a schiena d'asino o di terrapieni a sommità spianata, con frequenti depressioni o interruzioni» (Toschi, 1932: 401).

Nel 1935 lo ritroviamo in un'opera di carattere geografico: «Larghi dai 17 a 56 m. superano, quasi fossero altrettante dighe artificiali, i laghi. I Finlandesi li dicono *haryu* e li utilizzano per costruirvi strade e ferrovie, Fra i diversi allineamenti di *haryu*⁴⁹ si è distesa la morena profonda [...]» (Pullè, 1935: 141). La funzione del tecnicismo (da Giorgio Pullè riportato in forma grafica errata) è dunque evidente, dato che deve essere indicata una peculiarità morfologica che in Italia non ha riscontro: «Il paesaggio finlandese, malgrado la mancanza di un rilievo accentuato, offre una notevole varietà, e, specialmente dall'alto degli *haryu*, la successione di dossi ricoperti di vegetazione arborea e di specchi lacustri presenta piacevole aspetto e assai minore sarebbe la monotonia, se la intensa nebulosità

non ricoprisse il paese di un velo grigio» (Pullè, 1935: 143). Seppure come prestito di citazione, il fennicismo ha trovato menzione in una enciclopedia (LUI, 1971; VII: 724, voce *Finlandia*): «Nel ritirarsi il ghiacciaio ha deposto innumerevoli morene di fondo, sotto forma di cordoni allungati (finl. *harju*; larghi pochi metri, lunghi decine e talvolta centinaia di km) [...]». La menzione del fennicismo accompagna però la descrizione del fenomeno morfologico, non avendo evidentemente trovato una propria diffusione autonoma: «Ai depositi lasciati dai ghiacci (sedimenti di argilla e di ghiaia dovuti alla frantumazione delle rocce) sono dovute anche le colline moreniche, dette *harjuja*, che si allungano come sottili cordoni per decine di chilometri»⁵⁰.

HARPPU [1810]

Questo vocabolo, che indica uno strumento a corda, è tra i più antichi fennicismi, in quanto compare nella *Lettera critica* di Giuseppe Acerbi⁵¹: «*Harppu* sorta di stromento musicale di cui parleremo»; «Ho poi animata la scena con due Poeti nel mezzo che cantano la loro poesia nel mentre che si dondolano come facendo all'altalena, un suonatore d'*Harppu* che li va animando colla sua musica» (Acerbi, 1810: 93;98). Questo

strumento era già stato descritto nei *Travels*, l'edizione inglese del viaggio a Capo Nord. Acerbi raffigura qui il modo di cantare dei finlandesi: «One of the men is playing on the national instrument of Finland, called the *harpu*» (Acerbi, 1802, I: 226). La *harpu* (Acerbi usa nella versione inglese una grafia non esatta) è, aggiunge il viaggiatore, «probably the original of our *harp*, or a copy of the ancient *cithara* of the Greeks» (Acerbi, 1802, I: 283)⁵².

In seguito alle osservazioni mosse dal Malte-Brun, Acerbi, nella *Lettera critica*, ammette di non essere stato preciso, ma nega di essersi sbagliato quando ha chiamato questo strumento *harppu* e non *kantele*⁵³ (Acerbi, 1810: 98-99).

Il fennicismo compare nel Compendio dei *Travels* pubblicato nel 1832 da Giuseppe Compagnoni sotto lo pseudonimo di G. Belloni: «E se [i finlandesi] non hanno fatto nella musica eguali progressi, che nella poesia, ciò debbesi attribuire al cattivo istrumento che hanno. Lo chiamano l'*harpu*: è una specie dell'antica cetra de' Greci, di sole cinque corde di metallo, ma non tastate colle dita della mano sinistra: essi suonano, ballano, e recitano le loro poesie ristretti a cinque note sole» (Acerbi, 1832: 70)⁵⁴. Il fatto che qui

46 [In nota] «Castrén, *F. Myth.* p. 172 si limita a dire «probabilmente»; non così Thomsen, *Ueber den Einfluss* etc. p. 134 s.v. *hallitsen*. Il vocabolo, collo stesso significato di genio tutelare, esiste anche in Estone (*haldias*, *hallias*); il finnico e il giapponese hanno il verbo *hallita* (l. *haldet*) significante tenere, reggere, proteggere e così il sostantivo *haltu* (l. *halddo*), dominio, protezione. È troppo chiara la provenienza germanica di queste voci; il primo significato fondamentale della famiglia di voci germaniche a cui appartiene il mod. ted. *halten* (angl. *hold*, ant. n. *halda* tenere, reggere, custodir greggi) è appunto quello della voce finnica. A questa famiglia non appartiene però *holde* che ha pur significato simile a quel di *haltia* (buon genio, genio domestico), benchè taluno voglia riferir quella voce alla stessa rad. di *halten*; da *holde* (*hold*) deriva certamente l'estone *helde*, che però significa soltanto quel che il mod. aggettivo ted. *hold*. L'origine del vocabolo è dunque dal germ. **haldiaz* (SSA, I: 134).

47 Vedi anche: «Questi *harjut* che separano due sistemi lacustri o due corsi d'acqua sono frequentissimi in Finlandia, specialmente al centro e all'est» (Koskenniemi, 1941: 12).

48 Nelle opere scritte prima dell'ultima guerra il ricorso alla terminologia svedese in sostituzione di quella finlandese era piuttosto comune, anche nel campo toponomastico, per cui invece di *Helsinki* troviamo sovente *Helsingfors*.

49 Qui senza corsivo.

50 Lugani-Mercatali, 1972: 156; *harju* compare qui nella forma del partitivo plurale; vedi anche: «A questa grande piattaforma, movimentata dalle lunghissime creste degli «*harjuja*» e cosparsa da migliaia di laghi, fanno da argine verso Sud [...] i rilievi morenici che prendono il nome di *Salpausselkä*» (ibidem: 157).

51 Questa era stata scritta per rispondere alle accuse mosse a Giuseppe Acerbi dal danese Konrad Malte-Brun (1775-1826), il quale lo rimproverava di aver commesso varie scorrettezze e imprecisioni nel suo libro dedicato al viaggio a Capo Nord. Acerbi rispose con una *Lettera critica al Compilatore dell'articolo sugli usi, i costumi, la lingua de' Finlandesi, preso dagli Annales des Voyages del Signor Maltebrun* che nel 1810 pubblicò negli *Annali di Scienze e Lettere*, dopo averla opportunamente rimaneggiata, con il titolo di *Ai Compilatori degli Annali di Scienze e Lettere*.

52 Acerbi in questa pagina fornisce anche una dettagliata descrizione dello strumento, citato pure alla p. 284.

53 Vedi più sotto la citazione relativa, menzionata per il lemma *kantele*.

54 Vedi anche: «Checchè sia di queste due cose, giova avvertire, che i Finlandesi non fanno del ballo un genere guari ordinario di ricreazione: ma e alle fiere, e nelle loro adunanze dilettansi di certe specie di canzoni, o di racconti, che qualche volta accompagnano coll'*harpu*, se hanno questo istrumento alle mani, e se chi lo suona può fare anche l'ufficio di ajutante, o ripetitore» (Acerbi, 1832: 80).

compaia ancora la forma con la scempia ci fa supporre che Acerbi non abbia seguito da vicino questa riduzione italiana della propria opera inglese, che oramai non gli era più così cara avendogli procurato innumerevoli fastidi. Il nome dello strumento compare nell'elenco degli strumenti tradizionali finlandesi indicato da Paolo Emilio Pavolini nella voce *Finlandia/musica* dell'*Enciclopedia italiana* con la precisazione «sorta di citara» (Pavolini, 1932: 415).

ILMA [1891]

La parola compare per la prima volta nello studio che Comparetti dedica al *Kalevala*, là dove spiega alcuni aspetti della lingua finnica, nella quale il genere femminile può essere indicato con il suffisso *tar*. Vengono riportati alcuni esempi, e tra questi abbiamo: «*ilma*, aria, *Ilmatar* figlia dell'aria, o Aria come persona» (Comparetti, 1891: 145). Il sostantivo *ilma* assume anche altri significati, come *clima*, *tempo atmosferico* e, usato nella forma del plurale, di *mondo*, quest'ultimo pure registrato da Comparetti: «Ma propriamente il mondo è *maailma* [sic] ossia terra-aria o anche semplicemente *ilma*. Questo vocabolo *ilma* esprime l'aria (in quiete), esprime anche le condizioni atmosferiche (ted. *Wetter*), e il clima; domina però nel vocabolo il significato dell'aria o atmosfera chiara; quindi *ilmiö* traduce *fenomeno*, *apparizione*, *ilmoittaa* dice *dichiarare*, *manifestare*, ecc. Tale definizione del mondo si accosta a quella degli Slavi che dicono *svjet* (luce, mondo) accompagnato dall'e-

piteto stabile *bjelj* (bianco, ossia chiaro). Nelle rune finniche, senza definizioni precise, si riconosce il concetto (a cui già accennammo) che l'aria, *ilma*, sia come lo spirito (*henki* del mondo) e in essa risieda la forza produttiva; di qui le funzioni che si veggono attribuite alla *Ilman impi* o *Vergine dell'aria* o *Ilmatar* e ad altre perdonificazioni di cui ora parleremo» (Comparetti, 1891: 167-168). Nella traduzione del Runo I del *Kalevala*, Iginò Cocchi traduce *Etere*, ma in nota specifica: «*Ilmatar*, figlia, *tar*; Etere, luce, *Ilma*» (Cocchi, 1906: 16). Nel *Glossario* unito alla versione prosastica del *Kalevala* fatta da Pino Bava, *Ilma* è indicato come «nome finnico dell'aria» (Bava, 1957: 185). Carla Corradi ripeterà lo stesso concetto: «In effetti, *ilma* in finnico significa "aria, tempo, mondo" ed in certi dialetti anche "tempesta, uragano, cielo"» (Corradi, 1982: 9). Agrati e Magini inseriscono di nuovo *Ilma* nel glossario kalevaliano, specificando che si tratta di «personificazione dell'aria; anche, residenza di Ilmarinen; menzionata nei runi 1, 24, 34» (*Kalevala*, 1988: 445).

Ilma in conclusione non può essere considerato essere un prestito vero e proprio, venendo menzionato in relazione a una personificazione di un concetto e il suo uso sarà quindi da limitarsi a un contesto etimologico.

JOKI [1851]

Il viaggiatore e naturalista Filippo Parlatore (1816-1877) stila un elenco di vocaboli lapponi e rileva che «in vero i Lapponi per diverse

cose hanno quasi le voci medesime della lingua finlandese, come ne fanno fede i vocaboli lapponi *Jubmal* Dio, *Paivve* giorno, *Jocki* fiume [...] ed altri che corrispondono ai vocaboli finlandesi *Jumala*, *Paivva*, *Jocki* [...]» (Parlatore, 1851: 247). Sempre in un elenco di termini finlandesi, ritroviamo questa parola che significa *fiume*, indicata con la sua traduzione da Maria A. Loschi (Loschi, 1935: 127). Anche qui si tratta comunque di una curiosità linguistica piuttosto che di un prestito vero e proprio. Potrebbe invece assumere questa funzione in Iginò Cocchi, il quale indica i vari termini usati in finlandese per indicare le componenti del sistema idrografico e indica che un corso d'acqua «è *joki* se sia lungo e prenda forma di fiume» e nella stessa pagina: «Il Saima, che per le molte isole, la più parte popolate, fu detto Lago delle Mille Isole, è una delle meraviglie della Finlandia. Più che un lago è un sistema, una rete di laghi collegati fra loro da *vedet* e da *jokit* [sic]; non sempre con corsi tranquilli e di calmo aspetto; quei *vedet* e que' *jokit* sono spesso, a intervalli diversi, spaventevoli *koskit* [sic], ai quali l'arte, dove occorreva pel transito delle navi, sostituì dei canali a chiuse» (Cocchi, 1902: 55; *joki* è qui nella forma del nominativo pl.). La parola ricorre anche come spiegazione di un toponimo: «I tre principali tributari del Mar Baltico sono il Torneajoki, il Kymijoki e l'Ulejoki (*joki*, in finnico=fiume)» (Grande, 1936: 284). La stessa spiegazione sul significato

della parola *joki* come parte di un composto è indicata da Vinci, 1993: 109. Il vocabolo, pur citato, non assume quindi la funzione vera e propria di prestito. D'altronde non se ne vedrebbe la necessità, dato che *joki* indica un normale corso d'acqua e può essere ben reso con il nostro *fiume*.

JOULUPUKKI [1987]

Composto della parola *joulu*, Natale e *pukki*, capro, ha oggi un significato corrispondente a quello di *Babbo Natale*⁵⁵. Si tratta di un calco dallo svedese moderno *julbock* (danese moderno *julebuk*), a sua volta dall'antico danese *jullebuch*. Il termine in finlandese è stato registrato per la prima volta (1874) da Elias Lönnrot (SSA, I: 243). La parola ha presto avuto successo e oggi è diffusissima in Finlandia. In italiano comincia ad apparire negli anni Ottanta, in contesti legati a reportage turistici. Il giornalista Enrico Benedetto ci spiega l'origine dell'identificazione tra *joulupukki* e *Santa Claus* e ricorda la visita di Eleanor Roosevelt, vedova del presidente americano, a Rovaniemi, che Alvar Aalto stava ricostruendo dopo le distruzioni causate dalla guerra. «Per lei e per i futuri turisti americani il locale, intraducibile *Joulupukki*, divenne Santa Claus. Non uomo-capro, come voleva l'antica tradizione lappone, ma un barbuto, beneaugurante signore che le autorità locali noleggiarono dall'iconografia e dal primo consumismo angloamericano» (Benedetto, 1987: 11). L'antico personaggio

⁵⁵ La tradizione dello *joulupukki* nasce in conseguenza del fatto che la vigilia di Natale quello che in altri paesi è il Vecchio si camuffava in Finlandia sotto le spoglie di un capro, di solito ricorrendo a una maschera.

dall'apparenza un po' inquietante di caprone, animale in origine legato al culto dei morti, si è dunque trasformato per esigenze turistico-consumistiche in pacioso vecchietto: «Chi abbia dei bambini, potrà facilmente verificare che qui, nella vera terra di Babbo Natale o **Joulupukki** [sic], un vecchio canuto e rubicondo saluterà di persona ragazzi e bimbi, distribuendo doni a profusione» (Nitti, 1989: 7). *Joulupukki* ha dunque un suo spazio nel nostro lessico, in quanto indica oggi la "versione finlandese" del popolare personaggio, che serve da logos promozionale per acquisti natalizi come per pubblicizzare il turismo in Lapponia. In realtà però, non distinguendosi dal nostrano Babbo Natale, il suo impiego non andrà al di là della curiosità occasionale: «Joulupukki, come i finlandesi chiamano Babbo Natale, è la terza attrazione turistica della Lapponia, dopo il sole di mezza estate che non tramonta mai sull'Artico e la stagione sciistica». Marcello Mazzeo ci racconta anche una diversa versione sull'origine del nome: «La sua origine si perde nella notte dei tempi, ma assunse connotati ufficiali nel 1927, quando la radio finlandese annunciò la scoperta della sua abitazione sulla remota collina di Korvatunturi» (Mazzeo, 1990⁵⁶). «Korvatunturi: il villaggio della Lapponia finlandese dove la leggenda (che grandi e piccini amano perpetuare) colloca la "casa" di Babbo Natale... [l'indirizzo è Joulupukki (il nome di Babbo Natale in finlandese) Land's Post Office-Circolo Polare Ar-

56 In questo, come in altri casi, il ritaglio di cui disponiamo non riporta l'indicazione della pagina.
57 Wis, 1981: 19.

tico-96939 Rovaniemi (Finlandia)» (Satriano, 1992: 108-109, in nota).

JUMALA [1809]

«*Jumala*, antico Idolo degli abitanti della Finlandia e della Lapponia. Essi lo rappresentano sotto la figura d'un uomo seduto sopra una specie di un altare, e portante sul capo una corona ricca di pietre preziose, e una forte catena d'oro in torno al collo. I Lapponi gli attribuiscono l'impero supremo sopra gli altri Dei, come pure sulla vita, la morte e sopra tutti gli elementi. Egli ha una tazza d'oro ripiena di monete dello stesso metallo sulle ginocchia» (Pozzoli, 1809, III, s.v.). *Jumala* è dunque la parola finnica per *dio/divinità*, di origine baltofinnica ed arrivata fino al lappone (SSA, I: 247). Come e da dove sia giunta in queste lingue non è stato appurato e la presunta origine ariana è oggi destituita di fondamento.

Nella forma *Jubmalat* il lessema era già stato registrato dal viaggiatore Francesco Negri (1624-1698) nel 1700 (anno dell'edizione postuma del suo *Viaggio Settentrionale*), ma egli lo aveva attribuito al lappone, con una aggiunta di un *t* finale che potrebbe risalire, come indica Cristina Wis, a una forma dialettale della valle di Tornio⁵⁷, oppure a un plurale finnicizzato.

Giuseppe Acerbi, riferendosi agli errori, veri o presunti, commessi dal suo critico Konrad Malte-Brun, riferisce che «Il nostro Sig. Maltebrun non è guari più felice in ciò che riguarda la mitologia de' Finlandesi.

Egli scrive *Jou-mala* la loro divinità principale, facendo credere con questa ortografia che sia una parola composta di *Jou* e di *mala*, e scrivendola alla francese col dittongo *ou*, mentre va scritta semplicemente coll'*u* o col *o*, *Jumala* o *Jomala*, come la trovo negli scrittori nazionali e Svedesi che hanno trattato di proposito questo soggetto» (Acerbi, 1810: 96). Il lessema era già da tempo noto al di fuori dell'aria finnica, essendo stato citato in saghe di origine islandese a partire dal 1026⁵⁸. Johannes Scheffer (1621-1678 o 1679) lo cita come esempio di elemento comune ai finlandesi e ai biarmi⁵⁹, nella forma *Iomala* o *Iumala*: «Habuerunt autem illi [Biar-mi] hoc parecipuum, quantum ex antiquis monumentis novimus, ut Deum quendam colerent, quem Iumala vocabant» (Scheffer, 1673: 57; vedi anche 11; 43). Filippo Parlato-re nota che il vocabolo si riscontra anche nel lappone nella forma *Jubmal* (Parlatore, 1851: 247). Il termine ricorre di conseguenza nella letteratura kalevaliana. Carlo Cattaneo riporta il sintagma *pu jumalan*⁶⁰. Domenico Comparetti fa ad esso riferimento come esempio di ricerca comparativa nel campo delle religioni, paragonando la funzione dello *jumala* finnico allo *Zeus* greco (Comparetti, 1891: 67). Il vocabolo

58 L'antica letteratura islandese riporta alcuni racconti di spedizioni norvegesi nella terra dei biarmi sulle coste del Mar Bianco. Il più noto è quello contenuto nella saga di S. Olao, riferito a Thorir Hund, che riferisce del viaggio fatto alla foce della Dvina, dove i vichinghi depredarono gli abitanti dei luoghi di culto dedicati ai loro dei. Probabilmente la parola *jomali* era già diffusa nel careliano attorno al X secolo; la sua menzione nella saga di Thorir Hund ne fa quindi la prima menzione mai registrata di un vocabolo finnico.

59 Sul problema linguistico riguardante questo lessema vedi Ross, 1937-1938: 170-173; secondo costui *jomali* è l'antica forma nord-careliana della moderna parola finnica *jumala*. Vedi anche il capitolo *Bjarmien Jomali* in Haavio, 1965: 197-237, con particolare riguardo alle menzioni del vocabolo nelle fonti scandinave e alle varie teorie che ne riguardano l'etimologia.

60 «Come presso i Celti, i Teuroni, i Romani, i Greci, i Siri, la quercia è l'arbore divino: *quercus Jovis*; e in Finnico: *pu [puu] jumalan*» (Cattaneo, 1854: 297). Non sappiamo esattamente da dove Cattaneo abbia tratto questa informazione; è però da notarsi che è stata avanzata l'ipotesi che all'origine dello *Jomali* dei biarmi ci sia proprio il culto proprio ai lapponi del *seita* (Luho-Leppäaho, 1949, I: 83).

assume quindi la funzione di denominare l'ente supremo dei finni. Iginio Cocchi conserva il vocabolo nella sua traduzione del Runo XXXIII: «Grazie a te, celeste Jumala, / a te rivolgo per il ritorno atteso!». Nella nota precisa: «Ylijumala: letteralmente celeste Jumala che, come ognuno vede, è il *Jupiter*, il *Jahve* ecc. finnico. *Ukko* è nome attributivo di *Jumala*» (Cocchi, 1906: 106 e 109). Paolo Emilio Pavolini, nell'*Indice dei nomi* apposto alla sua traduzione del *Kalevala*, indica che *Jumala* è «il Dio nel senso cristiano, il Signore e specialm. il Creatore» (*Kalevala*, 1909-1910: 363).

JÄRVI [1851]

La parola finlandese per indicare un lago è nota a Filippo Parlato-re, il quale aveva constatato l'affinità tra finlandese e lappone: «Ed in vero i Lapponi per diverse cose hanno quasi le voci medesime della lingua finlandese, come ne fanno fede i vocaboli lapponi *Jubmal* Dio, *Paivve* giorno, *Jocki* fiume, *Jaur* lago, *Warra* monte, *Medz* foresta, ed altri che corrispondono ai vocaboli finlandesi *Jumala*, *Paivva*, *Jocki*, *Jarvvi*, *Wuori* e *Medza*» (Parlatore, 1851: 247). L'etnologo fiorentino Stephen Sommier (1848-1922) rileva la medesima contiguità: «*Javre* in lappone, *järvi* in finlandese significa lago, ed

è desinenza frequente nei nomi di stazioni situate in riva a laghetti» (Sommier, 1886b: 40). Iginò Cocchi elenca i termini finlandesi attinenti all'idrografia e scrive che «il lago è järvi» (Cocchi, 1902: 55; vedi anche p. 106: «le insenature del [...] järvi»⁶¹). Sempre come parte di un toponimo, järvi è citato da Maria A. Loschi (Loschi, 1935: 127) e la spiegazione del suo significato è indicata ancora da Felice Vinci: «järvi in finnico significa "lago"» (Vinci, 1993: 70-71).

Poiché il lessema finlandese in realtà non indica una specificità locale, ma semplicemente un generico lago, non si vede l'utilità di adottarlo in italiano e resterà dunque anch'esso limitato a un contesto di citazione lessicale.

KAAMOS [1987]

Mentre parole come *joki* o *järvi* non hanno un motivo di essere introdotte nell'italiano, altri termini come *harju*, che abbiamo già visto, trovano una giustificazione lessicale in conseguenza del loro significato specifico. A questa categoria appartiene anche *kaamos*, in quanto questo vocabolo indica un tipo di evento atmosferico che si verifica alle alte latitudini ed assume proprio nel contesto ambientale finlandese la sua più piena realizzazione. La sua traduzione in italiano è problematica, e si deve di conseguenza piuttosto spiegare il significato del termine con un sintagma che ne indichi le caratteristiche. In sostanza si tratta di quel tipo di scarsa ma diffusa lu-

minosità che regna oltre il circolo polare artico durante il periodo più buio dell'inverno boreale, allorché il sole resta al di sotto dell'orizzonte, pur continuando a far luce grazie al riflesso. In realtà si dovrebbe trattare di una parola composta (*kaamosaika*; *aika*: tempo, stagione) che l'NSS (I: 121) definisce come *sydäntalven auringoton aika pohjoisessa*. Si tratta a sua volta di un prestito dal lappone della Norvegia (*skab'mâ*, *skabmo*, *skabmâ-ai'ge*) che ha un suo primo esito anche nel norvegese *skamtid*, su cui è calcato *kaamosaika* (*skam* indica "breve" e *tid* "tempo", "epoca"). L'utilità del fennicismo è evidente, in quanto in una sola parola viene sintetizzato un concetto piuttosto complesso che ha bisogno di una spiegazione sintagmatica proprio in conseguenza della sua estraneità a contesti a noi familiari: ««In Lapponia è buio: per cinquanta giorni, fra novembre e febbraio, il sole non sorge mai. Per poche ore appena l'orizzonte si imporpora, e la neve rifrange la luce soffice e grigia del sole invisibile. Una luminosità trasparente, diaccia, incolore: poi cala di nuovo l'oscurità, costellata di stelle lontane. È il «kaamos», la lunga notte invernale»» (Zucconi, 1987). Che il lessema sia opportuno lo conferma la sua diffusione legata al fenomeno del turismo invernale in Lapponia, che da alcuni anni sta convogliando verso la tundra sciatori e amanti della natura. ««Poco dopo mezzogiorno, comincia inesorabilmente a dileguarsi il chiarore timido, per dare posto al

«kaamos» termine intraducibile che significa la lunga notte artica, che a questa altezza dura fino a gennaio inoltrato, allorquando il sole ritorna timidamente a farsi rivedere»» (Nit-ti, 1989: 7). Parlando dell'inverno in Lapponia, un altro giornalista, Alberto Taliani, scrive che ««in questo periodo si pratica lo sci da fondo (i mesi migliori vanno da marzo ad aprile) con 14-16 ore di sole a disposizione e in Lapponia inizia il «kaamos», l'inverno, con il sole che non sorge per un mese: è la lunga notte artica»» (Taliani, 1989). In un servizio speciale non firmato, comparso sulla rivista di viaggi *Jonathan* troviamo: «Emozionante per il visitatore è anche il periodo del "kaamos", in Lapponia, all'inizio dell'inverno, quando il sole non sorge per oltre un mese» (*Safari bianco*, 1989: 25). Il fennicismo viene conservato anche nelle traduzioni, infatti Sergio Comet così rende in italiano un testo di autore finlandese: «Nel nord per quasi due mesi manca il sole: in questo periodo, noto col nome di *kaamos*, anche a mezzogiorno la luce è crepuscolare» (*Questa è la Finlandia*, 1991: 8⁶²).

KALAKUKKO [1967]

La prima datazione della più nota tra le specialità gastronomiche finlandesi è piuttosto tarda. In effetti però il piatto regionale dell'est della Finlandia (soprattutto della Savonia), che consiste in una crosta di farina

di segale all'interno della quale viene cotto in forno un impasto in cui si alternano strati di piccoli pesci di lago chiamati *muikku* (*Coregonus albula*) e di lardo, era stato già menzionato da Giuseppe Acerbi il quale nei *Travels* aveva scritto: «The Finnish word KALAKUCKO [...] signifies a pye with fish baked in it or some sort or other» (Acerbi, 1802, I: 312)⁶³.

La prima menzione del fennicismo è, a quanto ci risulta, del 1967 e si trova in una Guida turistica: «Più difficile vi riuscirà invece apprezzare il *kalakukko*, cioè pane di segale imbottito di pezzi di lardo e *mujkor*, pesci d'acqua dolce nuotanti in grasso disciolto» (Withen-Meyer, 1967: 21). Il testo di partenza è in danese e questo spiega la presenza dei *mujkor*⁶⁴, ma non il fatto che essi, nella maldestra traduzione, nuotino "nel grasso disciolto". A questa fonte potrebbe risalire il testo di Lugani e Mercatali, i quali pure citano il *mujkor* (il plurale della parola finlandese *muikku* è *muikut*) non riconoscendo tra l'altro il plurale scandinavo. «Quest'ultimo, ben tritato e manipolato assieme a pezzi di lardo, viene usato come ripieno nella preparazione del - *Kalakukko*, il tradizionale piatto finlandese costituito da un pasticcio di pesce lavorato a lungo» (Lugani-Mercatali, 1972: 203). Il fennicismo è giustificato, infatti esso rientra nella categoria dei prestiti impiegati nel lin-

61 Cocchi riporta anche il composto *järvimatkat* (*matka* significa *viaggio*): «Indimenticabili quei *järvimatkat* o navigazioni nelle quali la nave a vapore, cacciandosi per gli stretti canali, si fa strada ne' laghi aperti per attraversarli [...]» (Cocchi, 1902: 53).

62 Vedi anche: «Molti turisti vogliono recarsi al circolo polare per vedere d'estate il sole di mezzanotte e d'inverno il *kaamos*, la fiavole luce crepuscolare che caratterizza le giornate più brevi» (*Questa è la Finlandia*, 1991: 32).

63 Al *kalakukko* è legata una lunga digressione di Acerbi, il quale raccolse un lungo esempio di racconto popolare, intitolato *Paldamo-pasty* (si tratta del *Paltamon kalakukko*, composto dal contadino Heikki Väänänen). Il pesce di lago chiamato in finlandese *muikku* viene menzionato da Linneo nel suo diario del viaggio in Lapponia del 1732 «*Muiku piscis in lacubus prope Pyhäjoki*» (Linnaeus, 1977: 200).

64 Il *mujke*, sempre quindi nella forma scandinava, viene menzionato tra i «pesci tipicamente finlandesi» (Withen-Meyer, 1967: 4).

guaggio gastronomico, che di essi è particolarmente ricco, dato che la traduzione italiana *pasticcio di pesce*⁶⁵ non rende con esattezza la specificità del piatto. Non sappiamo quanti italiani cercheranno di ripetere nella propria cucina la ricetta dei savoni, anche perché di essa esistono varie, e contrastanti versioni. Secondo il noto giornalista Enzo Biagi, «il *kalakukko* è una pizza cotta al forno, gonfia di pesce e di grasso di porco» (Biagi, 1977: 190-191). Il paragone con la pizza, oltre ad attestare un italo-centrismo preoccupante, è sviante, in quanto il *kalakukko* ha bisogno di essere cotto per molte ore in forno a fuoco moderato. Con maggior precisione il giornalista Enrico Altavilla parla del *kalakukko* come un «pasticcio di pesce e maiale avvolto in una sfoglia di farina di segale» (Altavilla, 1984b: 107).

L'ingresso di questo fennicismo nel lessico italiano è in conclusione giustificato, proprio perché indica il piatto più tipico del paese. Del resto, perfino James Bond, gourmet sui generis, ma degustatore delle specialità più tipiche di un paese, aveva affrontato senza batter ciglio il *kalakukko*⁶⁶.

KALJA [1906]

Con questa parola viene indicata in Finlandia una bevanda a bassa gradazione alcolica ricavata dal malto, che viene preparata in casa. Con essa la Vecchia di Pohja, Louhi, bagna i cardini della porta della sauna: «i

cardini/ De le porte bagnandone di *Kalja*/ N'impedì lo stridore» (Cocchi, 1906: 186; traduz. del Runo XLIII). La parola è di origine baltofinnica (SSA, I: 285); appartiene quindi a uno strato lessicale più antico di quello cui risale *olut*, birra, di origine germanica. Le due bevande del resto non si equivalgono, come aveva annotato Cocchi: «*Taari*; Birra piccola; che è come il vinello rispetto al vino. *Olut* è la gran birra; *Kalja*, birra dolce⁶⁷» (Cocchi, 1909, I: 4). Nella sua traduzione del Runo XX avremo: «Costei, sempre preposta a far la birra,/La saliva de gli orsi aggiunse a 'l *kalja*» (Cocchi, 1909, I: 226). Mentre nella versione pavoliniana di questo canto dedicato al prodotto del luppolo di usa la parola *birra*, sia Iginio Cocchi che Francesco di Silvestri-Falconieri preferiscono ricorrere a tre distinti fennicismi in quanto essi indicano tre specie diverse di bevanda fermentata. Così avremo ancora: «Osmotar, colei che fa la birra, colei che prepara la *kalja*, prese dei piccoli grani in un campo d'orzo [...]»⁶⁸. In nota si legge che *kalja* è una «sorta di birra più leggera» (di Silvestri-Falconieri, 1927: 175). In riferimento ad essa di Silvestri-Falconieri userà quindi il fennicismo, in modo da disporre di più lessemi per poter rendere la ricchezza di riferimenti a bevande ricavate dal luppolo che compaiono nel poema.

Non abbiamo trovato attestazioni recenti di *kalja*, ma poiché essa resta una bevanda ancora molto diffu-

sa in Finlandia, soprattutto nelle campagne, l'utilità del forestierismo è evidente, anche perché in italiano non si troverebbe un esatto corrispettivo del termine.

KANTELE [1799]

Lo strumento nazionale dei finlandesi è profondamente legato alla poesia popolare, dalla quale nascerà appunto la raccolta di liriche chiamata *Kanteletar* che venne curata dallo stesso editore del *Kalevala*, Elias Lönnrot nel 1829-1831⁶⁹. Nel *Kalevala* (runo XLIV) si narra della sua creazione ad opera del mago Väinämöinen che la ricava dal legno di una betulla: ««della Kantele la cassa/ intagliò nel cuor del tronco,/ trasse la nuova letizia/ da quel legno marezato./ Disse il vecchio Väinämöinen,/ pronunziò queste parole:/ «Della Kantele la cassa/ fatta è già, l'eterna gioia:/ ma i cavicchi ove trovare,/dove le viti pigliare?»» (Kalevala, 1909-1910: 293).

Ricavati i cavicchi da una quercia e le corde dai capelli di una fanciulla innamorata lo strumento è pronto: «accordate eran le corde/, era in ordin lo strumento;/ lo voltò sotto le palme/ a traverso dei ginocchi,/ vi poggiò le dieci dita,/ sollevò cinque

dell'unghie,/ le fe' scorrer sulle corde,/ saltellare sulle note». Quando il vecchio mago abbandona la terra di Suomi dove è giunto oramai il Cristo, «a Suomi lasciò l'arpa,/ lo strumento melodioso,/ lasciò ai figli gli alti canti,/a letizia, a eterna gioia» (*Kalevala*, 1909-1910: 335).

La *kantele* è dunque lo strumento nazionale dei finni, anticamente chiamato *kannel*, *kantelo*, e in antico finlandese anche *harppu* e *kandele* in svedese non moderno. L'origine della parola è incerta, si tratta probabilmente di un prestito baltico, ma è possibile che l'itinerario del termine sia stato inverso, e cioè dal finnico alle lingue baltiche (SSA, I: 301-302). Aveva cinque corde nella versione più antica e si suonava tenendolo sulle ginocchia o sul tavolo⁷⁰. È da notarsi che mentre nella prima edizione del *Kalevala* del 1909-1910 Pavolini personifica lo strumento scrivendone il nome con la maiuscola, nella versione ridotta del 1948 ricorre alla minuscola.

La *kantele* era però già nota al di fuori della Finlandia ancor prima che il poema nazionale venisse pubblicato. Il viaggiatore inglese Edward Clarke (1769-1822) ne fece menzione nel suo resoconto di viaggio in Lapponia, scritto nel 1818⁷¹. Clarke

65 Così Paolo Emilio Pavolini rende il *kalakukko* del racconto popolare *Paltamon kalakukko* nella sua traduzione del romanzo di Aleksis Kivi, *Seitsämän veljestä*, dove si allude a una famosa beffa giocata a un avido doganiere, al quale il furbo contadino regalò un *kalakukko* che invece del pesce e del lardo conteneva un gatto con tutta la sua pelliccia (Kivi, 1941: 74).

66 John Pearson, *James Bond: a fictional biography*, London 1973, citato da Mead, 1982: 47.

67 Per far fermentare la bevanda si aggiunge zucchero.

68 «Osmotar, oluen seppä, Kapo, kaljojen tekijä,/ otti ohrasen jyviä [...]» (*Kalevala*, 1983: 199).

69 Sulla *Kanteletar* e la conoscenza in Italia delle sue poesie vedi Lindgren-de Anna, 1992: 7-17.

70 Col passare del tempo le corde furono portate a 8-14 (già alla fine del XVIII secolo), vedi Retzius, 1881: 9-10; Sirelius, 1919-1921, II: 500-507; Talve, 1979: 237-238. Pur essendo diffuso in tutta la Finlandia, il suo uso cominciò a declinare nella Finlandia occidentale nel corso del Settecento, mentre restò in uso nel secolo seguente nelle province orientali. Uno strumento molto simile si trova anche presso gli ugrici dell'Ob (Väisänen, 1931: 15-29). Presso i popoli scandinavi era invece diffusa l'arpa (*harpa*) e cioè lo strumento a corde disposte verticalmente rispetto alla cassa di risonanza (Emsheimer, 1961: coll. 236-238). Per un paragone tra la *kantele* e l'arpa degli antichi scandinavi, vedi Einarsson, 1965: 14.

71 Clarke la definisce «a kind of dulcimer, or lyre, with five strings, [...] which they call *Kendele*, or *Kentelet*» (Clarke, 1816-1824, XI: 296, in nota). Clarke sentì suonare questo strumento durante la sua visita nella Valle del Tornio, nella Lapponia finlandese. In una fattoria vicino il massiccio del Pallastunturi, in una capanna di coloni, vedono questo strumento, che la loro guida ritenne «a relique of the most ancient customs of the country. The wife of our host said it had been in her family for many generations. When asked if she could play upon it, she answered in the affirmative; adding, that her mother had taught her; and that her daughter could play likewise. We then desired to have a proof of her skill. She placed the instrument before her, upon the table, with its extremities towards her right and left, striking the chords with the fingers of both hands at the same time, near the head of the *Lyre*» (Clarke, 1816-1824, IX: 548). Clarke ci ha lasciato anche una illustrazione della *kantele* in questione e una descrizione dettagliata dello strumento (op. cit.: 547).

aveva però già letto della *kantele* nei *Travels* di Giuseppe Acerbi. Il viaggiatore italiano nutriva infatti una profonda passione per la musica, come si rileva dai suoi scritti. In una delle sue *Carte* inedite egli fa riferimento agli strumenti visti in Norvegia: «je suis entré dans les cabanes memes de ces montagnards ou je les ai entendù jouer de leur instruments»⁷². In un altro manoscritto, Acerbi nota che «nella musica i Finesi sono in Svezia come i Boemi in Germania, e i finesi hanno una musica ed instrumenti nazionali mentre la Svezia non ne ha nessuno»⁷³. In un altro scritto inedito, questa volta in lingua italiana, Acerbi, riferendosi a un disegno da lui fatto, annota: «La fig. (b) chiamasi in fin. *Candelet*. He le corde d'acciajo, lunga in orig. 4. volte più del disegno. Il legno è di *populus tremula*. questa è vuota al di dietro»⁷⁴. Poiché Acerbi in Finlandia fu soprattutto a contatto con la lingua svedese, parlata dal suo compagno di viaggio il colonnello Anders Skjöldebrand e dai suoi ospiti finlandesi che lo informavano sulle peculiarità del paese, non è sicuro se egli faccia qui ricorso al termine finlandese nella sua primitiva grafia (*candele*) aggiungendo una *t* desinenza del nominativo plurale o piuttosto alla parola svedese

kandele. Nella forma *candele* il nome dello strumento è registrato in uno dei primi vocabolari di lingua finlandese, nel quale si elencano termini di attinenza musicale (Florinus, 1678: 76-78)⁷⁵. Nella grafia finlandese, il passaggio da *c* a *k* fu graduale e si attua comunque nella seconda metà dell'Ottocento, riguardando soprattutto la lingua media, mentre nei cultismi la *c* resisterà (vedi ad esempio il termine musicale *staccato*, che prevale su *stak-kato*). Per quanto riguarda la presenza della *d* (nella forma *Candele* il lemma è registrato anche nel vocabolario di Daniel Juslenius del 1745) anch'esso è un segno ortografico dell'epoca⁷⁶.

Di ciò egli si dovette rendere conto in seguito, infatti nel 1810, in polemica col Malte-Brun, fa rilevare l'ignoranza della lingua finlandese da parte di costui e scrive: «E non è poi contraddicente a sè medesimo l'articolo del Compilatore, quando parlando della lettera *d* dice poco dopo che i *Finlandesi cantano strimpellando una specie di arpa chiamata KANDELA?* La lettera *d* anzi che mancare alla lingua Finese v'abbonda al segno che nella enumerazione aritmetica dall'uno fino al nove (per trovare un esempio ovvio affatto e popolare) trovansi sei voci che di-

mostrano la falsità della pretesa regola negativa» (Acerbi, 1810: 94). Acerbi continua quindi a ritenere la forma *Kandela(e)* come della lingua finlandese. A dire il vero nei *Travels* egli fa ricorso a un diverso lemma, *harp(p)u*, il quale ha un immediato corrispondente in inglese: «Dancing not being very common amongst the Finnish peasantry, their amusement at fairs, or at their private meetings, consists in these kind of songs, or recitations, sometimes accompanied by the harp, if that instrument be at hand, when the harper supplies the place of the repetitor» (Acerbi, 1802, I: 304; vedi anche 283-284). Sarebbe interessante conoscere il motivo che spinse Acerbi a questa scelta lessicale, fermo restando che anche *harppu* era nome usato per indicare il medesimo strumento. Probabilmente egli ebbe maggiore familiarità con quest'ultimo e non con il primo. In ogni caso, nel 1810 egli ammette di aver usato un termine improprio, infatti, sempre riprendendo quanto scritto dal suo critico, dice: «L'istromento musicale de'Finlandesi non è poi precisamente *una specie di arpa che si chiama Kandela*⁷⁷. Nella mia opera⁷⁸ ho detto che si chiama *Harppu*, ma avrei dovuto più rigorosamente distinguere, dicendo che è una specie di colascione senza manico, che si suona appoggiandolo sulle ginocchia o nel tavolo orizzontalmente,

pizzicando colla mano destra le corde, colla sinistra ammorzandone il suono e fermanone l'oscillazione: che quando questo stromento al di sotto è chiuso da un fondo a guisa di una chitarra si chiama *Candele* (non *kandela*); e quando è senza fondo si chiama *Harppu*. Questa distinzione l'aveva fra le mie note fatte sul luogo, e non so come mi sia sfuggita quando stampai la mia opera. Ho trovato ne' miei manoscritti uno schizzo del disegno d'ambidue questi stromenti colle dimensioni, e perfino una memoria della qualità del legno di cui eran costrutti, l'uno cioè di betulla, *Betula rubra* Lin. (in Svedese *Al*) e l'altro di pioppo, *Populus tremula* Lin. (in Sved. *Asp.*)» (Acerbi, 1810: 98-99)⁷⁹. Per essere ancora più preciso, Acerbi elenca in una colonna gli errori e le imprecisioni del danese (o almeno quelle che egli considera essere tali) e accanto pone la sua versione. A proposito della *kantele* si legge: «*Giornale d'Incoragg.[iamento] e Sig. Malte-brun*: [...] Cantano strimpellando sopra una specie d'arpa nominata *Kandela*»; «*Correzioni d'Acerbi*: [...] Cantano strimpellando sopra una specie di Chitarra senza manico detta *Harppu* quando è senza fondo, e *Candele* quand'è col fondo» (Acerbi, 1810: 101). Acerbi, in conclusione, alcuni anni dopo aver scritto i *Travels*, ritiene di poter indicare una differenza tra *harp(p)u* e *kantele*,

72 *Carte Acerbi*, Biblioteca Comunale di Mantova, Busta III, VI, 76.

73 *Considerazioni sulla Svezia e sulla Lapponia*, Biblioteca Comunale di Mantova, coll. 1291 (I.V.7), f. 2v; si tratta di un quaderno in 16° di 15 carte scritte non numerate e non datate dall'Autore.

74 *Viaggio in Lapponia e nel Nord Europa, 1799*, Biblioteca Comunale di Mantova, coll. 1299 (I.V.15), fasc. XII, f. 113r. Il titolo del ms è stato apposto da altri; la figura cui si fa riferimento non è compresa in esso. Di seguito Acerbi riporta alcuni esempi di musica e descrive il modo di suonare lo strumento. Eero Saarenheimo cita il seguente testo acerbiano, senza indicazione di fonte: «A Oulu ho avuto il piacere di ascoltare sia il *kantele*, lo strumento nazionale finlandese, che il *runo*, presentato da un contadino del luogo» (Saarenheimo, 1981: 218). Fino a prova contraria, questa forma *kantele* non è documentata in Acerbi, il quale aveva così scritto nell'originale francese, qui tradotto da Saarenheimo in italiano: «à Uleoborg j'eu enfin le plaisir d'entendre et le *Harpu* (instrument national finois) et la Runa jouée par un Paysan même du pays» Ms 1302, 89 v, BCM; il corsivo è nostro).

75 *Candele*, secondo Henrik Florinus, traduce il latino *chelys, lyra*, ed ha un equivalente nelle forme svedesi *luuta/ fiool/ fedla*. Quello di Florinus è il terzo dizionario di lingua finlandese in ordine di tempo. Il primo era uscito nel 1644 (de Anna, 1994c: 31-33).

76 Così Cristina Wis Murena spiega la presenza della *d*: «[...] trattasi di un segno ortografico dell'epoca pronunziata come una dentale sorda *t*, consuetudine menzionata da Juslenius» (Wis Murena, 1983: 303).

77 Il testo che Malte-Brun aveva dedicato alla Finlandia comparirà nel 1816 in appendice alla Relazione di viaggio dell'inglese Andrew Swinton, pubblicato originariamente in inglese nel 1792: «Questi cantori si accompagnano con una specie di arpa nominata *Kandela*» (Malte-Brun, 1816: 229).

78 Cioè nei *Travels*.

79 Così commenta Cristina Wis Murena: «L'affermazione di Acerbi è esatta, si tratta di un manoscritto intitolato *Musica*, e che inizia così: «Le nozioni seguenti sulla musica finlandese sono le più esatte, le altre non valgono già. Prima che il violino fosse noto ai finlandesi, si usava una specie di arpa a cinque corde d'acciaio. Ne' luoghi meno frequentati usasi anche oggi, e ne ho fatto ricerca, trovati gli originali e fatti disegni più esatti». Il capitolo *Musica* appartiene al ms 1299, f. 115 v. (BCM). Oltre a queste illustrazioni, Acerbi aggiunge nel suo manoscritto delle trascrizioni in note di alcuni versi di canzoni popolari, con variazioni a secondo dello strumento usato per la loro esecuzione» (Wis Murena, 1983: 310).

che identifica in una particolarità strutturale dello strumento.

Per tornare di attualità, la *kantele* dovrà attendere alcuni decenni, venendo menzionata dopo Acerbi per la prima volta da un viaggiatore che aveva riferito alcuni esempi tratti dalla *Kanteletar* di Lönnrot. Vittorio Gatti però riporta il lessema in una forma non corretta spiegando l'etimologia di *Kantelar* [sic]: «Dal *Kantele*, antico strumento di quel popolo» (Gatti, 1879: 170, in nota). Il lessema *kantele*, nella forma grafica moderna, compare per la prima volta nel 1886 in uno studio dell'etnologo fiorentino Stephen Sommier: «Tra le cose caratteristiche della Finlandia vi è il *kantele*, strumento musicale somigliante alla *zither*» (Sommier, 1886a: 128; vedi anche p. 171).

Domenico Comparetti ne darà una descrizione accurata: «specie di *zither* che come questa appunto suonasi così colle dita, tenendola sulle ginocchia o su una tavola. Ebbe già non più di cinque corde, prima di crin di cavallo, poi metalliche; in seguito, come la lira greca, ne ebbe di più; oggi se ne fanno di dodici corde e anche di sedici. La più moderna ha una cassa armonica chiusa; la più antica è fatta di un grosso asse di betulla da una parte incavato, dall'altra munito di cinque corde, tese da piuoli; così la cassa non aveva fondo, ne teneva luogo la tavola su di cui era posato l'istrumento suonandolo. La *kantele* viene approssimata nei parallelismi ad un altro istrumento che porta il nome

germanico di *harpu*, e non è un'arpa ma una specie di viola a tre corde, e suonasi coll'archetto. Ma l'istrumento nazionale antico compagno della runa è la *kantele*» (1891: 85; vedi anche p. 23).

L'interesse per il *Kalevala* spiega dunque anche per questo lessema il motivo della sua diffusione. La grafia resta però incerta, a causa della scarsa familiarità che i nostri scrittori hanno con la lingua finlandese, come si nota nella citazione di Edoardo Giacomo Boner: «i magici *laulajat* [...] si son sentiti tremare in mano la *kantela* di Väinämöinen [...]» (Boner, 1896: 107). In realtà egli qui segue la forma usata nella traduzione italiana del saggio di Malte-Brun, *Descrizione della Finlandia svedese*, unito alla traduzione del *Viaggio in Norvegia* di Swinton del 1816⁸⁰.

Nel 1902 Igino Cocchi fa pure ricorso al fennicismo, ma, come aveva fatto Sommier, gli conferisce il genere maschile, attribuendogli in un'occorrenza un accento grafico non corretto⁸¹: «Invoca Louhi una tempesta; i rapitori se ne salvano a stento, ma il Kantèle, il gran Kantèle, portato via da qualche maroso va a perdersi negli abissi marini» (Cocchi, 1902: 153). In precedenza, e questo conferma quanto i fennicisti siano ancora poco noti, aveva invece usato la forma sdrucciola: ««Collà, chiuso nelle pelli di renne, il vecchio canta la «Runa», la vecchia canzone del suo casolare, accompagnandosi col *Kantele* nazionale» (Cocchi, 1902: 113). La stessa in-

congruenza si constata nella sua traduzione: in quella parziale del 1906 scompare l'accento grafico: «Il Kantele, il gran Kantele costruito/ Col cranio e con altr'ossa e nataioie/ D'un grosso pesce» (Cocchi, 1906: 169, Runa XLII; idem nella traduzione del 1909, II: 168), ma in quella di tre anni più tardi, si tratta della Runa XL, abbiamo: ««Ben dici, ed io soggiungo: si dovria/ Con questi ossami fabbricare un *Kantele*, / Se di tal maestria l'uomo si avesse»» (Cocchi, 1909, II: 145).

Sempre in relazione al *Kalevala*, il fennicismo viene menzionato da Antonio Fogazzaro: «Dopo mille strane vicende essi riescono nella difficile impresa coll'aiuto del *kantele*, uno strumento musicale toccato da Väinämöinen con tanta maestria che persino gli dèi scendono ad ascoltarlo» (Fogazzaro, 1908: 20; vedi anche p. 21, «il *kantele* melodioso» e p. 23). Se la grafia oramai si è stabilizzata rispettando la forma coevamente in uso in Finlandia, resta il problema del genere, fermo restando che la «*Kanteletar* sarebbe a dire uno spirito femminile, la natura o la personificazione del *kantele*, e il *kantele* è la cetra a cinque corde su cui si accompagnavano quelle poesie»⁸². Non avendo la parola un genere grammaticale definito, essa in italiano può assumere sia un esito al maschile, come nel caso della suddetta citazione di Fogazzaro, che al femminile, come in Paolo Emilio Pavolini: «l'origine della *Kantele*» (Pavolini, 1910: 4 dell'estratto);

«quella *Kantele* armoniosa» (*Kalevala*, 1909-1910: 294, Runo XLIV). Nel 1926 sarà invece il turno del traduttore di Miguel Escalada di ricorrere a «le corde del *Kantele*, fonte perenne di armonia» (Escalada, 1926: 110). Di Silvestri-Falconieri usa ugualmente il maschile: «invitò le donne a sonare il nuovo strumento, il *kantele* fatto colle ossa del luccio» (*Kalevala*, 1927: 316). Qui notiamo invece la fluttuazione tra *k* minuscolo e maiuscolo: «il *Kantele*, la lira finnica» (*Kalevala*, 1927: 49, in nota). Oramai comunque il fennicismo ha acquistato dignità di lemma dell'italiano e viene inserito nell'*Enciclopedia Italiana*: «KANTELE.- Strumento popolare finlandese [...] del tipo guzla (v.). Il numero delle corde varia, attraverso i tempi, da 5 a 13. La *kantele* a 5 corde s'accorda in sol-la-si b-do-re; quella a 13 nella gamma di Sol minore; ma si conoscono anche accordature in Sol maggiore» (Pavolini, 1933: 113). Luigi Salvini traduce *Kanteletar*, la raccolta di poemi lirici, con *La Musa del Kantele* (Salvini, 1941: 59)⁸³. Nella stessa opera, si tratta di una miscellanea dedicata alla Finlandia, appare comunque la forma al femminile nell'articolo scritto da Pavolini («il *runo* della *kantele*»; Pavolini, 1941: 76⁸⁴) e di nuovo quella al maschile nel saggio di Toivo Haapanen («Lo strumento tradizionale della musica popolare finlandese è il *kantele* [...] In alcune contrade è in uso ancora un altro strumento, il *kantele* a crine (*jouhikko*) che può essere

80 «Questi cantori si accompagnano con una specie di arpa nominata *kantela*» (Malte-Brun, in Boner, 1896: 318). Come abbiamo però visto in precedenza, nel testo del 1816 si legge *kandela* e non *kantela*.

81 *Kantele* è parola sdrucciola, non piana.

82 Wis, 1969: 107. Il saggio era stato originariamente pubblicato nel 1953.

83 Un curioso refuso aveva introdotto in uno scritto di G.E. Boner le parole *Kautela* (pro *kantele*) e *Kautelad* (pro *Kanteletar*), ovviamente inesistenti (Boner, 1881: 315-316).

84 La *kantele*, «specie di mandola» è menzionata anche nella sua traduzione del romanzo di Aleksis Kivi (Kivi, 1941: 77).

considerato un antenato del violino, munito di tre corde di crino ritorto, che si suona con un archetto e che ricorda il *crwth* celtico» (Haapanen, 1941: 96).

La forma maschile prevarrà: la troviamo in Felice Bellotti (« [...] Etelätär, bruna dea della gente del sud, fece tintinnare il suo *kantele*», Bellotti, 1954: 290), in Pino Bava («Si potrebbe farne un *kantele*, se ci fosse qualcuno capace di costruirlo», Bava, 1957: 148), in E.G. Gummérus (««Spesso il rapsodo si accompagnava o era accompagnato dal suono del «*kantele*» (dalla parola lituana «*kankles*»)», Gummérus, 1962²: 78) e nella terza edizione dell'edizione kalevaliana per ragazzi curata da Elena Primicerio («Vi sentirà ricordare il pane di segala, la birra, il *Kantele* (la *cetra*), parte essenziale della vita finlandese», Primicerio, 1961: 7). Alberto Cesare Ambesi nella voce dell'Enciclopedia UTET dedicata al folklore dei Finni menziona il *kantele* che «può essere sostenuto da un violino a tre corde il *jouhi-kantele*, adoperato pur nei balli rustici, assieme alla moderna fisarmonica» (Ambesi, 1968: 17; idem nell'ultima edizione riveduta del 1984-1991, VIII: 398). In un'opera di divulgazione geografica leggiamo che ««il «*kantele*», diventato lo strumento nazionale finnico» era stato costruito da Väinämöinen (Lugani-Mercatali, 1972: 202-203). Ernesto Boella, traduttore dal finlandese e ottimo conoscitore della Finlandia, ricorre pure alla forma maschile («il cantante si accompa-

gna da solo con il *kantele*», Boella, 1984: 23) e lo stesso fanno i curatori della più recente versione italiana del *Kalevala* («Allora l'intrepido Väinämöinen prese il *kantele*», *Kalevala*, 1988: 372) ma anche gli autori di *reportage* giornalistici («Le sapienti cadenze metriche, le suggestive arie del *kantele* (oggi in legno di betulla, non più in osso di luccio) [...]», Canestrini, 1988: 103) come negli studi accademici («"Straordinario strumento, il *kantele*", Timonen, 1990: 19; traduz. di Renzo Porceddu). Per concludere, *Emozioni al suono del kantele* è il nome dato a un quadro dalla pittrice italiana Annamaria Ducaton nel 1992⁸⁵.

Non scompare comunque quella femminile, attestata da Giacomo Prampolini (««Recitatore di antichi canti al suono della «*kantele*», Prampolini, 1968, VII: 716, didascalia) e nella voce *Kanteletar* dell'enciclopedia Motta («la *kantele* è lo strumento nazionale finlandese, una specie di chitarra di forma trapezoidale, senza manico, con le corde tirate sulla cassa armonica, che si suona tenendola orizzontalmente e toccando con le dita la corda», DM, 1972, II: 759). Anche nei testi scritti direttamente in relazione al *Kalevala* abbiamo la permanenza della forma femminile: «Väinämöinen è l'inventore della *kantele*» (Mutti, 1979: 66); «Uno dopo l'altro presero la *kantele* fra le mani e pizzicarono le corde» (Synge, 1980: 172); ««l'aedo cantò accompagnandosi sulla sua «*kantele*»» (Novacco, 1987: 77).

La *kantele* (noi continuiamo a preferire la forma femminile) ha pieno diritto all'accesso nei nostri vocabolari e dizionari. La sua vita lessicale è sufficientemente lunga per permetterle questo *status*. Il suo uso sarà ovviamente limitato a un contesto finlandese, ma in esso il lessema è difficilmente sostituibile con l'*arpa finlandese* (Boner, 1896: 278) o con la *cetra* (Comparetti, 1891: 47) o la *cetra di fattura nordica* (Bellotti, 1954: 284), oppure con la *lira* (Cocchi, 1902: 135), anche se *finnica* (di Silvestri-Falconieri, *Kalevala*, 1927: 49). Né potrà rendere l'idea esatta l'*arpa* (Pavolini, 1936: 232; Lanza, 1987: 3), anche se definita *tradizionale arpa finlandese* (Colusso, 1988: 20). Ovviamente ugualmente fuor di luogo sarà rendere *kantele* con *antica chitarra finnica* (Cocchi, 1906: 172), strumento romantico, ma non adatto ai cieli della Finlandia.

KIPPIS [1935]

Tra le parole di una lingua che con maggiore facilità si diffondono nel mondo, troviamo quella che si pronuncia quando alzano il calice per un brindisi. *Salute, cheers, prosit, cin-cin*, sono tutti termini di diffusione internazionale. Anche il finlandese ha la sua espressione ed essa viene ovviamente appresa da chi visita il paese. Nel nostro *corpus*, *kippis*⁸⁶ appare nella forma piuttosto rara che contiene il pronome possessivo: «Comincia la serie degli *sköl!* alla norvegese, dei *kippisi!* alla finnica,

dei *salute!* alla toscana e dei *cin cin!* alla cinese e alla marinara» (A. Pavolini, 1935: 140). Dobbiamo aspettare molti anni prima di tornare ad incontrarlo: «*Kippis!* È una delle prime parole che impari appena metti piedi [sic] in Finlandia» (Squintani, 1991: 24). «Con *kippis*, alla salute, si alzano i bicchieri e si beve un vino rosso, d'importazione (non ci sono vigneti in Finlandia)» (Pucci, 1996: 81).

In precedenza Curzio Malaparte aveva però diffuso nel suo noto romanzo *Kaputt* del 1941 un altro sintagma, che pure viene usato (seppur più raramente e in contesti più solenni) per indicare un brindisi. Malaparte si familiarizzò con questa espressione nei mesi in cui fu in Finlandia come corrispondente di guerra e amò ripeterla nelle pagine del suo libro, insieme ad altre parole, riferite in maniera più o meno corretta, forse per via del loro sapore esotico. ««Ogni tanto vedrò Jaakko Leppo alzare il bicchiere colmo di cognac, dicendo «*Malianne, salute*», e tutti alzare il bicchiere dicendo «*Malianne, salute*» [...] ««dappertutto, per quindici giorni, non avevo fatto altro che alzare il bicchiere e dire «*Malianne*»» (Malaparte, 1944: 300-301)⁸⁷. Ci sono anche altri modi per brindare. Dino Satriano, che descrive la visita a Baragiano degli ospiti finlandesi così dipinge la scena: ««Poi il professore aveva servito, loro avevano bevuto. E visibilmente gradito. «*Salute*». «*Kippis*». «*Alla vostra*». «*Hölkyn köl-*

86 L'origine di questa parola è incerta: potrebbe risalire al verbo *kipata*, girare, rivoltare, a sua volta dal ted. *kippen*, oppure al sostantivo *kippi*, boccale (SSA, I: 369).

87 L'espressione è composta da *malja*, boccale, bicchiere e il suffisso del possessivo di seconda persona plurale *-nne*; Malaparte sbaglia quindi doppiamente la grafia, sia perché usa una *i* al posto di *j*, sia perché la parola non si scrive con la maiuscola. Lo scrittore pratese usa però anche la forma accentata e con la minuscola *màlianne* (p. 517).

kyn». «Cin cin». «Terve»» (Satriano, 1992: 119)⁸⁸.

KIUAS [1954]

Il più diffuso fennicismo, e non solo nell'italiano, è *sauna*⁸⁹. A questa pratica del bagno di vapore è legata una terminologia che è in parte italiana e in parte rimasta in lingua originale. *Kiuas* indica la particolare stufa che riscalda l'ambiente della sauna e sulla quale si mettono delle pietre per farle arroventare, sulle quali a sua volta verrà versata acqua che immediatamente si trasforma in vapore (*löyly*). Oggi il vocabolo *kiuas* è riservato alla stufa della sauna, che ha, in quanto tale, particolari caratteristiche. «La *sauna* della Villa Söderhjelm è eguale a quella dei contadini [...] Nell'interno si trova una stufa in miniatura, sormontata da una *kiuas*, una caldaia colma di pietre di granito, accuratamente scelte da uno specialista [...] quando la *sauna* è ben chiusa, si ravviva la fiamma nella stufa, già accesa da tempo, in modo che le pietre della *kiuas* siano già roventi» (Bellotti, 1954: 303 e Bellotti, 1964: 209). Per uno strano lapsus, in un'altra occorrenza, la parola, riportata nella forma erronea di *kiusas*, sembra accostarsi piuttosto a una semantica del tutto diversa (*kiusaus*, tentazione, disturbo)⁹⁰. Questo tecnicismo potrebbe trovare spazio oggi nel lessico saunistico italiano, in considerazione della diffusione che il bagno finlandese ha avuto e sta avendo.

88 In nota Satriano spiega: «...Terve»: tre modi di accompagnare il brindisi. *Kippis* è più usuale, *Hölkyn kölkyn* più solenne, *terve* più familiare (significa "salve", quindi viene di solito usato amichevolmente al posto del "buongiorno" o della "buonasera")» (Satriano, 1992: 119, in nota).

89 Vedi de Anna, 1994c: 225-259 e de Anna 1990: 125-152.

90 «Con un mestolo si versa acqua sulle pietre roventi del *kiusas*, la stufa [...]» (Monesi, 1988: 21).

KOSKI [1902]

Una rapida di fiume, oppure un torrente prende in finlandese il nome di *koski*. Pur avendo il territorio un andamento pianeggiante, il *koski* è piuttosto frequente nelle province settentrionali ed orientali del paese e fa quindi parte integrante del paesaggio. Questo può spiegare perché Iginio Cocchi nella sua traduzione kalevaliana ricorra al fennicismo: «O Diva Verginella, che de' *Koski*/ Profondi, procellosi, ti facesti/ Regno e dimora, con un fil di nebbia/ Steso su'l *koski* che ci sta davanti,/ Segna la via che dee tener la nave,/ Anche condotta da nocchiero inabile,/ Non pratico de'l passo, inetto a prendere/ La buona via per rimontar il *Koski*,/ ed avviar la nave ne'paraggi/ Che sono mèta de la nostra corsa» (Cocchi, 1909, II: 141; Runo XL). Il fatto che per due volte Cocchi usi la maiuscola potrebbe indicare il suo desiderio di conservare al termine del finlandese una semantica molto particolare, non facilmente rendibile in italiano, in quanto egli in nota aggiunge che *Koski* è una divinità delle acque: «Altra divinità, o personificazione di caduta o discesa tumultuosa d'acqua da pescaia, da briglia o cateratta in un piano inferiore» (Cocchi, 1909, II: 148). Pavolini non intende il passo allo stesso modo, traducendo: «Verginella che sull'orlo/te ne stai della *casca*ta!» (Kalevala, 1909-1910: 267) avvicinandosi molto di più al senso (e allo spirito) del testo originale («*Neiti kosken-korvallinen*, impi vir-

ran-vierellinen!»), *Kalevala*, 1983: 407). Cocchi conosceva comunque il significato più comune del termine, infatti nel suo libro sulla Finlandia, qualche anno prima, aveva scritto: «quei *vedet* e que' *jokit* sono spesso, a intervalli diversi, spaventevoli *koskit*, ai quali l'arte, dove occorreva pel transito delle navi, sostituì dei canali a chiuse» (1902: 55)⁹¹.

Come nota Maria Loschi, *koski* si trova come componente di numerosi toponimi e significa *cascata* (Loschi, 1935: 121). Secondo Amedeo Tosti «i fiumi finlandesi sono spesso interrotti da numerose rapide o *Koski* (se ne contano circa duemila), le quali immettono una nota impetuosa e drammatica nella silenziosa bellezza delle valli» (Tosti, 1949: 7).

KOTA [1885]

La lingua finlandese è particolarmente ricca di lessemi indicanti i vari tipi di abitazione. *Kota* (in svedese *kåta*) indica una capanna di forma conica costruita con assi o tronchi sottili accostati. La parola indica anche la caratteristica tenda dei lapponi (*goatte*⁹²) o di altri popoli primitivi e poi si svilupperà per indicare *koti*, la casa per i baltofinici. **Kota* potrebbe essere un prestito indoeropeo, ma non è da escludersi l'itinerario inverso (SSA, I: 411-412).

La prima menzione è in Stephen Sommier, il quale, dopo aver descritto la tenda lappone (*gamme*):

«La *kota* degli antichi Finni non era altro, anch'essa, che una dimora conica, fatta con tronchi o rami spaccati, disposti in circolo e riuniti in fascio all'estremità superiore. Anche oggi i Finlandesi che abitano tutti in vere case, hanno conservato in alcuni distretti del Nord, quasi culto del passato, l'antica *kota* dei loro antenati; ma non figura più che come un annesso della dimora principale» (Sommier, 1885: 225). Sommier, il quale si basa sullo studio di Retzius⁹³, rileva che lo studioso finlandese «ha trovato anche in parti relativamente meridionali della Finlandia un residuo dell'antica *kota*, ossia della capanna conica di medesima forma delle tende lapponi, fatta con tante assi disposte in cerchio e riunite in fasce alla parte superiore» (Sommier, 1886a: 127). Comparetti elenca, parlando comunque della poesia popolare, i tipi principali delle abitazioni finlandesi, che sono: la *pirtti*, la *kota* e il *talo* (Comparetti, 1891: 57; vedi anche «la domestica *kota*» a p. 196). La variante *koti* compare per la prima volta in una traduzione di un resoconto di viaggio: «Un tempo i Finlandesi non avevano per dimora che il *Koti* o *Kotto*, che si riscontra soltanto presso i Lapponi più lontani dalla civiltà» (Brunou, 1900: 24).

Giorgio Pullè indica che la maggior parte dei finlandesi abita «in case di legno, sopraelevate, dette *ko-*

91 Vedi anche: «Finlandia è poi paese dei lunghi inverni, durante i quali il *järvi*, il *joki* e il mare, trasformati in pianure di ghiaccio, danno libero transito in slitta e a piedi da *niemi a niemi*, da *salmi a salmi*, da *saari a saari*, e il *koski* è come impietrita colata» (Cocchi, 1902: 72).

92 Così nel secolo scorso annotava l'etnologo Stephen Sommier: «La parola lappone *goatte* ha certamente la medesima origine di quella finlandese *kota*» (Sommier, 1886a: 132, in nota). Probabilmente la prima menzione del lessema al di fuori dell'area scandinava si incontra ne rapporto di uno scienziato francese, che fece parte della spedizione geodetica di Pierre-Louis Moreau de Maupertuis (1736-1737) in Lapponia. La parola è riportata nella forma *cotta*, e si riferisce ad una tenda acquistata dai francesi a Pello che, smontata, utilizzeranno come parte del loro osservatorio (Outhier, 1744: 103; la pianta dell'osservatorio, comprendente la *cotta* è a p. 109).

93 Retzius, 1881: 25-26.

ta» (Pullè, 1935: 152), evidentemente per distinguerle da quelle seminterrate di altri popoli della Scandinavia. Un riferimento alla *kota* compare in epoca più recente anche in una nota enciclopedia là dove tratta dei vari tipi di abitazione della Finlandia: «[...] e infine rammenteremo la capanna-soggiorno per l'estate, costruita con più leggerezza e adorna di finestre, nonché la *kota* la capanna-cucina di sottili tronchi uniti in forma conica e che deriva dalle tende-capanne dei Lapponi» (Ambesi, 1968: 17). In un'altra enciclopedia leggiamo: «L'abitazione consiste di edifici staccati. La casa rurale (*pörte* [pirtti]) è di legno con tetto di tavole a due spioventi. Accanto alla *pörte* si trova la *kota* o cucina all'aperto, e la *badstuga* (o *sauna*), capanna per il bagno a vapore, dove le donne vanno anche a partorire» (LUI, VII, 1971: 725). Oggi di *kota* non se ne vedono più che nei musei all'aperto, e i bambini finlandesi non nascono più nella sauna, anche se agli italiani piacerebbe crederlo. La parola *kota* resta però nel vocabolario dei forestierismi, o forse sarebbe meglio dire degli esotismi, in quanto ora designa l'abitazione lappone (anch'essa comunque un ricorso per i turisti): «L'abitazione tradizionale era una capanna trasferibile, la *kota*, ricavata da pelli di renna raccolte intorno a delle canne» (*Questa è la Finlandia*, 1991: 118).

KULTA [1909]

Kulta significa oro, ed è parola di origine germanica entrata nel balto-

finnico. Igino Cocchi fa risalire ad essa l'etimologia del personaggio kalevaliano Kullervo («*Kullervo*, deriva da *kulta* (oro), o da *V. kullata* (dorare); sta quindi ad indicare cosa preziosa, bella» (Cocchi, 1909, II: 56. L'annotazione viene ripresa da di Silvestri-Falconieri, *Kalevala*, 1927: 267). Ugualmente Paolo Emilio Pavolini fa riferimento al vocabolo per spiegare perché la luna nel poema nazionale sia definita *aurea*; ciò «deriva semplicemente dalla affinità fonetica fra *Kuu* (luna) e *kulta* (oro)» (*Kalevala*, 1909-1910: XVII; ripreso in Pavolini, 1941: 72).

In un diverso significato la parola viene riportata da Malaparte in *Kaputt*: ««[...] Svarström [...] ha qualcosa di francese, forse, che gli vien dalla moglie, dalla sua *Baby kulta*, (*kulta*, in finnico, vuol dire «d'oro»)»» (Malaparte, 1944: 96). Qui il lessema potrebbe essere tradotto con *tesoro* e questo è il significato che assume come vezzeggiativo.

LAKKA [1972]

Il *Rubus chamaemorus* è una bacca che in Finlandia prende il nome di *lakka* (o di *suomuurain*) già menzionata da Giuseppe Acerbi⁹⁴; prima di maturare è di colore rosso, diventando poi gialla quando è pronta per essere raccolta. Presente su tutto il territorio è comune soprattutto nella Finlandia settentrionale e centrale. La parola è probabilmente di origine germanica (SSA, II: 41) e in italiano viene comunemente resa con *mora artica*⁹⁵. Il vocabolo comincia a dif-

fondersi come fennicismo in concomitanza con la turisticizzazione della Finlandia e della Lapponia in particolare: ««Si chiama «lakka» un lampone giallo acidulo e un po' piccante. Un frutto eccentrico e crepuscolare come pochi al mondo»» (Beringo Gardin, 1975: 3). La Finlandia è ricca di frutti *eccentrici e crepuscolari*, e questo potrebbe contribuire alla diffusione di altri fennicismi di questo genere. Mentre il mirtillo rosso (*puolukka*), quello nero (*mustikka*), il lampone (*vadelma*), il ribes rosso, nero e bianco (*viinimarja*) e l'uva spina (*karviainen*) hanno nel lessico italiano una precisa collocazione, il *lakka*, ma la parola verrà comunemente usato al femminile, non trova una immediata traduzione e la *mora artica* o *mora di palude* (Colussi, 1986, s.v.) non è sintagma familiare nella nostra lingua.

Lakka è anche un nome di un ottimo liquore prodotto dalla distillazione dell'omonima bacca: ««Ugolini ora lo custodisce gelosamente nella sua casa-museo, in mezzo a una ricca collezione d'arte nordica e alle bottiglie di «Lakka»; uno squisito liquore fatto con bacche che si trovano soltanto in Finlandia»» (Baldini, 1988). In questo contesto opportunamente la parola prende il genere maschile, e ciò permetterà di distinguere la bacca dal liquore: ««Dai lamponi artici si ricavano anche rinomati liquori quali il *Lakka* e il *Mesimarja*, mentre dal «prunus» artico si distilla la grappa *Jaloviina*»» (Lugani-Mercatali, 1972: 203).

(continua)

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Abbreviazioni

(dizionari ed enciclopedie)

- DELI: M. Cortelazzo - P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, 1988 voll. 5.
- DizEI: *Dizionario enciclopedico italiano*. Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1959.
- DM: *Dizionario Motta della Letteratura Universale*, Milano 1972.
- EGM: *Enciclopedia generale Mondadori*, Verona 1985.
- EUG: *Enciclopedia Europea Garzanti*, vol. IX, Milano 1979.
- EUS: *Enciclopedia universale, Selezione dal Reader's Digest*, Milano 1984.
- GDEa: *Grande dizionario enciclopedico UTET*. Fondato da Pietro Fedele. Terza edizione interamente riveduta e accresciuta, Torino 1968.
- GDEb *Grande dizionario enciclopedico UTET*. Fondato da Pietro Fedele. Quarta edizione, Torino 1984-1991.
- LUI: *Lessico universale italiano*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1968-1981.
- NSS: *Nykysuomen sanakirja*, Lyhentämätön kansanpainos, Porvoo 1988.
- RL: *Rizzoli-Larousse. Enciclopedia universale*, Milano 1970.
- SKES: *Suomen kielen etymologinen sanakirja*, Helsinki 1985-1981.
- SSA: *Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja*, a cura di E. Itkonen et alii, Helsinki 1992-1995.
- STG: *Enciclopedia scientifica tecnica Garzanti*, Milano 1985, voll. 2.
- VKS: *Vanhan kirjasuomen sanakirja*, a cura di L.I. Hellemaa et alii, Helsinki 1985.
- VLI: *Vocabolario della lingua italiana* dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. III, Roma 1991.
- Z94: *Lo Zingarelli 1994*. Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli. Dodicesima edizione a cura di M. Dogliotti e L. Rosiello, Bologna.

⁹⁴ «Parlava in oltre il manoscritto del lampone artico, che ivi cresce naturalmente, ma non si bene come quello che dà il così dai Botanici detto *rubus chamaemorus*» (Acerbi, 1832: 243).

⁹⁵ «mora artica (*lakka* o *suomuurain*, gialla con Nocciolini piccoli, pregiatissima per i finlandesi, cresce in Lapponia)» (Finlandia. Estate 1996, 1996: 109).

(quotidiani, settimanali e periodici)

AI: *Airone*, mensile
CA: *Il Carabiniere*, mensile
DC: *La Domenica del Corriere*, settimanale
GDI: *Il Giornale d'Italia*, quotidiano
GI: *Il Giornale*, quotidiano
HS: *Helsingin sanomat*, quotidiano
JO: *Jonathan*, mensile
NA: *La Nazione*, quotidiano
OR: *L'Osservatore romano*, quotidiano
PS: *Paese Sera*, quotidiano
SI: *Scena illustrata*, mensile
ST: *La Stampa*, quotidiano
WV: *Weekend & Viaggi*, mensile

opere manoscritte

G. Acerbi, *Carte*, Biblioteca Comunale di Mantova, Busta III, VI, 76.
— *Considerazioni sulla Svezia e sulla Lapponia*, Biblioteca Comunale di Mantova, coll. 1291 (I.V.7).
— *Viaggio in Lapponia e nel Nord Europa, 1799*, Biblioteca Comunale di Mantova, coll. 1299 (I.V.15).

Bibliografia (I e II parte)

G. Acerbi, 1802 *Travels through Sweden, Finland, and Lapland, to the North Cape in the Years 1798 and 1799*, voll. 2, London.
— 1810 *Ai Compilatori degli Annali di Scienze e Lettere*, «Annali di Scienze e Lettere», vol. 111, Milano.
—, 1832 *Viaggio al Capo-Nord fatto l'anno 1799 dal sig. Cavaliere Giuseppe Acerbi ora I. R. Console Generale in Egitto Compendiato e per la prima volta pubblicato in Italia da Giuseppe Belloni Antico Militare Italiano*, Milano.
—, 1996 *Viaggio in Lapponia 1799*. Edizione a cura di L.G. de Anna e L. Lindgren, Turku.
E. Altavilla, 1984a *Sulla spiaggia di Goa fra droga, massaggi e nudismo*, CDS, 24/3.
— 1984b *Vedo nudo ma con sentimento. Tra i finlandesi, amanti della natura*, PM.
A.C. Ambesi, 1968 voce *Finlandia. Cultura popolare*, in: GDEa, VIII.
— 1987 voce *Finlandia. Cultura popolare*, in: GDEb, VIII.
R. Baldini, 1988 *L'altra città del giglio. Ge-*

mellaggio Firenze-Turku, NA, 4/6.
P. Bava, 1957 *Kalévala. Il poema della Finlandia narrato in prosa*, Torino.
C. Belihar, 1988 *Il fascino discreto del Nord*, GI, 12/7/1.
F. Bellotti, 1954 *Grande Nord*, Milano.
—, 1964 *Oltre l'estrema Thule*, Brescia.
E. Benedetto, 1987 *Babbo Natale ha l'ufficio in Finlandia*, ST, Supplemento al n. 292 del 12/12.
P. Berengo Gardin, 1975 *Vita in Lapponia. Viaggio nel cuore della Finlandia*, PS, 9/8.
G. Bertolini, 1908 *L'Anima del Nord. Studi e viaggi attraverso Norvegia, Svezia e Danimarca*, Milano.
E. Biagi, 1977 *Scandinavia*, Milano.
E. Boella, 1984 *Una Finlandia tutta da scoprire*, SI, 11, novembre.
E.G. Boner, 1881 *Il "Kalewala". Epopea nazionale dei Finni*, «Gazzetta Letteraria», V, 40, Torino.
— 1896 *Saggi di letterature straniere*, Messina.
R. Bosi, 1969³ *I Lapponi*, Milano.
A. Brunou, 1900 *La Finlandia e gli imperatori di Russia*, «Biblioteca illustrata dei Viaggi intorno al Mondo per terra e per mare», Fasc. 69, Milano.
L. Buch, di, 1817 *Viaggio in Norvegia, ed in Lapponia fatto negli anni 1806, 1807, e 1808 dal Signor Leopoldo di Buch, Preceduto da una Introduzione del Sig. A. di Humboldt. Tradotto e corredato di note dal Conte Cav. Luigi Bossi*, Milano, voll. 4.
A.F. Büsching, 1769–1773 *Nuova geografia*, Firenze, voll. 54.
E. Cagner et alii, 1986 *Il grande libro della pesca*, tr. it., Milano.
D. Canestrini, 1988 *Kalevala, mondo di eroi*, AI, Supplemento al n. 91.
F. Carbone, 1988 *E vivono soli e contenti*, AI, Supplemento al n. 91.
G.R. Cardona, 1988 *Dizionario di linguistica*, Roma.
C. Cattaneo, 1854 *Kalevala, antico poema dei Finni*, «Il Crepuscolo», Anno V, n. 19, 7 maggio 1854.
E.D. Clarke, 1816–1824 *Travels in Various Countries of Europe Asia and Africa*, London, voll. 11.
I. Cocchi, 1902 *La Finlandia. Ricordi e studi*, Firenze.
— 1906 *Kälévala. Poema epico finnico. Runot scelti. Versione in canti italiani* del prof.

Igino Cocchi, Arezzo.
— 1909 *Kalevala. Poema finnico*. Versione italiana di Igino Cocchi, con Prefazione di Domenico Ciampoli, Firenze-Città di Castello, voll. 2.
G. Colussi, 1986 *Dizionario Italiano-Finlandese-Italiano*, Helsinki.
E. e R. Colusso, 1988 *Una terra per sognare. Finlandia*, CA, dicembre.
D. Comparetti, 1891 *Il Kalevala o la poesia tradizionale dei Finni*. Studio storico-critico sulle origini delle grandi epopee nazionali, Reale Accademia dei Lincei-Memorie della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, Serie 4a, Vol. VIII, Parte 1a, Roma; ristampa anastatica con una premessa di G. Pugliese Carratelli, Milano 1989.
C. Corradi, 1982 *Figure kalevaliane secondo un'enciclopedia veneziana della prima metà dell'Ottocento*, Collana «L'Ateneo», Parma.
M. Cortelazzo - P. Zolli, 1989 *Tre lezioni di lessicografia per Paolo Zolli*, Bologna.
A. Dardi, 1992 *Dalla provincia all'Europa. L'influsso del francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze.
L. G. de Anna, 1978 *Una pagina poco conosciuta di cultura medicea. Cosimo III e la lingua finnica*, «Archivio Storico Italiano», Firenze.
— 1983 *Una parola di origine scandinava: il termine "renna" e le sue varianti nella letteratura dei viaggi settentrionali*, Atti del II convegno degli Italianisti in Finlandia, Helsinki, 29–30 ottobre 1982, Publications du Département des Langues Romanes 3, Helsinki.
— 1990 *Dalla stufa alla sauna. La nomenclatura italiana riguardante il bagno a vapore di origine finnica*, «Quaderni del Dipartimento di linguistica», 1, Università degli Studi di Firenze.
— 1992 *Finlandizzazione: semantica e storia di un concetto*, «Trasgressioni», 14, gennaio-aprile, Firenze.
— 1994a *Gli articismi nelle opere di ambiente polare scritte da Emilio Salgari*, «Studi di lessicografia italiana», Accademia della Crusca, vol. XII, Firenze.
— 1994b *Novità lessicali dalle alte latitudini. Apporti linguistici di esploratori e viaggiatori nei paesi settentrionali*, in: *L'età delle scoperte geografiche nei suoi riflessi linguistici in Italia*, Convegno di studi, Firenze 21–22 ottobre 1992, Firenze, presso l'Accademia della Crusca.
— 1994c *Storia culturale dei fennicismi nell'italiano. I lemmi del vocabolario*, Pubblicazioni di lingua e cultura italiana, n. 5, Turun Yliopisto, Turku.
— 1994d *Suomalaisia lainasanoja italian kielessä kulttuurihistorian näkökulmasta*, «Sananjalka», 36, Turku.
M. De Biasi, *Finlandia. Profilo del Nord*, Helsinki-Zürich, s.d.
V. De Caprio, 1996 *Un genere letterario instabile. Sulla relazione del viaggio al Capo Nord (1799) di Giuseppe Acerbi*, Roma.
S. Einarsson, 1965 *Harp Song*, «Budkavlen», 42, 1963, Åbo.
E. Emsheimer, 1961 *Harpa*, in: *Kulturhistoriskt Lexicon för nordisk medeltid från vikingatid till reformationstid*, VI, Helsingfors.
M. Escalada, 1926 *Le epopee*, Traduzione autorizzata del prof. A. Gerardi de'Carriero, Torino.
G. Ferrario, 1830 *Il costume antico e moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni. Europa*, seconda edizione riveduta ed accresciuta, VII, Firenze.
Finlandia. Estate 1996, Pubblicazione a cura dell'Ente Nazionale Finlandese per il Turismo, Milano 1996.
Finlandia. Una nazione sotto la stella polare, s.d., stampato da IS-paino.
[H. Florinus], 1678 *Nomenclatura Rerum brevissima Latino-Sveco-Finnonice. Studio et sumptibus Henrici M. Florini, Aboae 1678*; edizione anastatica, Piek-sämäki 1976.
A. Fogazzaro, 1908 *Minime. Studi, discorsi, pensieri*, Milano.
P. Fortini, 1932 voce *Finlandia. Condizioni economiche*, in: *Enciclopedia Italiana*, XV, Roma.
A. Garrigo, 1982 *Lapponia frontiera d'Europa*, GDI, 9/1.
V. Gatti, 1879 *Un viaggio in Scandinavia*, Milano.
S. Grande, 1936 *Russia europea. Finlandia-Estonia-Lettonia-Lituania*, Milano.
E. R. Gummérus, 1962², *Storia delle letterature della Finlandia*, Milano.
T. Haapanen, 1941 *La musica finlandese*, in: AA.VV., *Finlandia*, a cura di L. Salvini, Roma.
M. Haavio, 1965 *Bjarmien vallon kukoistus ja*

- tuho. *Historiaa ja runoutta*, Porvoo-Helsinki.
- , 1969 *Il Kalevala, simbolo nazionale*, in: *Finlandia. Il paese. Gli uomini. La storia. La cultura. L'economia*, a cura di G. Steenius, Milano.
- L. Huovila, *Rapalasta myydään suuri osa Yhdysvaltoihin*, HS, 27/6/1995.
- D. Juslenius, 1745 *Suomalainen Sana-Lugun Coetus [...] Fennici Lexici Tentamen [...] Finsk Orda-Boks Försök [...]*, Stockholm, Edizione anastatica Helsinki 1968.
- Kalevala. Poema nazionale finnico*, Tradotto da P.E. Pavolini, Milano-Palermo-Napoli, [1909-1910].
- Kalevala. Epopea nazionale finlandese*. Traduzione italiana con prefazione e note di F. di Silvestri-Falconieri, Lanciano 1927.
- Kalevala. Poema nazionale finnico*, Traduzione di P.E. Pavolini. Quarta edizione abbreviata, Firenze 1948.
- Kalevala. Elias Lönnrotin Uuden Kalevalan juhlapainoksen mukaan*, Helsinki, 1983.
- Kalèvala. Miti incantesimi eroi nella grande saga del popolo finlandese*, a cura di G. Agrati - M.L. Magini, Milano 1988.
- Kalevala latina*, transtulit T. Pekkanen, Helsinki 1986.
- Kanteletar*, voce, in: DM, II, 1972.
- E. Kilpi, 1987 *Saluti*. Poesie scelte e tradotte da G. Casarubea e A. Perruccio, Casalvelino Scalo.
- A. Kivi, *I sette fratelli*, a cura di P.E. Pavolini, Torino 1941.
- I. Klajn, 1972 *Influssi inglesi nella lingua italiana*, Firenze.
- Y. Kokko, 1950 *Gli amici della foresta*, traduzione di G. Forti, Milano.
- V.A. Koskenniemi, 1941 *Finlandia pittoresca*, in: AA.VV., *Finlandia*, a cura di L. Salvini, Roma.
- A. Lami, 1872 *Dal Kalevala. Frammenti degli Hää runot o canti nuziali. Prima versione italiana*, Livorno.
- F. Lanza, 1987 *Il canto epico finlandese*, OR del 30/8.
- L. Lindgren - L. de Anna, 1992 *Quando la Kantele arrivò in Italia*, in: E. Lönnrot, *Kanteletar. Raccolta di liriche popolari finniche*, edizione italiana a cura di L. Lindgren e L. de Anna. Traduzione di R. Porceddu. Introduzione di S. Timonen, Turku.
- V. Linna, *Croci in Carelia*. Titolo originale dell'opera: «Kreuze in Karelien». Traduzione dal tedesco di M. Merlini, Milano 1956.
- C. Linnaeus, 1977 *Lapplands resa år 1732*, Stockholm-London.
- G. Linnankoski, 1936 *Fuggiaschi*, tr. di Evi-Elly Nyssöla e Giuseppina Ripamonti, Milano.
- P. Loikala Sturani, 1978 *I prestiti germanici più antichi nella lingua finlandese. Problemi di cronologia*, Bologna.
- M.A. Loschi, 1935 *Itinerari Finlandesi (Finlandia e Lapponia)*, Torino.
- V. Lugani - R. Mercatali, 1972 *Finlandia, in Tuttilmondo. Enciclopedia degli stati. Danimarca, Finlandia, Islanda*, Milano.
- V. Luho - J. Leppäaho, 1949 *Suomen esihistoria*, in: *Suomen Historian Käsikirja*, toim. A. Korhonen, Porvoo, voll. 2.
- A. Magrini, 1983 *Esche naturali e artificiali per la traina*, Editoriale Olimpia.
- C. Malaparte, 1943 *Il Volga nasce in Europa*, Milano.
- 1944 *Kaputt*, Napoli.
- [K. Malte-Brun] 1816 *Descrizione della Finlandia svedese tratta dalle opere svedesi più recenti dal sig. Malte-Brun*, in: *Viaggio in Norvegia, in Danimarca ed in Russia negli anni 1788, 89, 90 e 91 da Swinton* tradotto dal Conte Cav. Luigi Bossi con note del medesimo, Milano, voll. 4, vol. V.
- M. Mancini, 1992 *L'esotismo nel lessico italiano*, Viterbo.
- M. Manzoni, 1968 *Dizionario di geologia*, Bologna.
- C. A. Mastrelli, 1966-1967 *Affinità e stratificazioni nel nome della «salacca»*, «Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo», 8-9.
- M. Mazzeo, 1990, *Guerra dei Babbi Natale nel Grande Nord. Finlandia e Groenlandia litigano: che passaporto ha il tradizionale Santa Claus?*, CDS, 24/12.
- F. Mazzoli, 1993 *Piccolo dizionario della magia ugro-finnica*, «Il Polo», 1.
- W.R. Mead, 1982 *Finland and the Finn as Stereotypes*, «Neuphilologische Mitteilungen», Helsinki, 1.
- B. Migliorini, 1944-1945 *L'atto di nascita dei vocaboli*, «Lingua Nostra», 6.
- P. Mikkonen - S. Paikkala, 1993 *Suomalaiset sukunimet*, keuruu.
- N. Minissi, 1985 *«Kalevala» funzionale: con Dumézil fuori dell'indoeuropeo*, «Belfagor», 4.
- A. Monesi, 1988 *Helsinki*, WV, giugno.
- R.U. Montini, 1941 *Storia moderna della Finlandia (1809-1940)*, in: AA.VV., *Finlandia*, a cura di L. Salvini, Roma.
- C. Mutti, a cura di, 1979 *Kantele e Kre_. Antologia del folklore uralico*, Carmagnola.
- F. Negri, 1701 *Viaggio settentrionale Fatto, e descritto dal molto Reverendo Sig. D. Francesco Negri di Ravenna. Opera postuma Data alla luce dagli Heredi del suddetto e consagrada all'Altezza Reale di Cosmo III Gran Duca di Toscana*, Forlì.
- G. Nitti, 1989 *In slitta sul tetto d'Europa. Per i lapponi Babbo Natale arriva in anticipo: il 6 dicembre*, ST del 30/11.
- D. Novacco, a cura di, 1987 *Il mito della magia nel "Kalevala" finnico*, in: *Dei, eroi e cavalieri dell'età medievale*, [Genova]; prima edizione 1976.
- O. Okkonen, 1941 *L'arte finlandese*, in: AA.VV., *Finlandia*, a cura di L. Salvini, Roma.
- V. Orioles, 1984 *Su alcune tipologie di russismi in italiano*, Udine.
- [R.] Outhier, 1744 *Journal d'un Voyage au Nord, En 1736 et 1737*, Paris.
- F. Parlatore, 1851 *Viaggio per le parti settentrionali di Europa, fatto nell'anno 1851*. Parte I. Narrazione del viaggio, Firenze.
- A. Pavolini, 1935 *Nuovo Baltico*, Firenze.
- P.E. Pavolini, 1910 *Intorno al Kalevala. Notizie e saggi*. Estratto dagli *Studi di Filologia Moderna*, 3-4, Catania.
- 1932 *Voce Finlandia-musica*, in: *Enciclopedia Italiana*, XV, Roma.
- 1933 *Voce Kantele*, in: *Enciclopedia Italiana*, XX, Roma.
- 1936 *Kantelettaren runoja italiaksi*, «Kalevalaseuran vuosikirja», 16, Porvoo.
- 1941 *Il Kalevala*, in: AA.VV., *Finlandia*, a cura di L. Salvini, Roma.
- L. Piazza, 1925 *Il paese dei trentacinquemilaghi*, Milano.
- G. Pozzoli, 1809 *Dizionario d'ogni mitologia e antichità*, Milano, vol. III.
- G. Prampolini, 1968 *Storia universale della letteratura*, Torino, voll. 7.
- E. Primitivo, 1941 *Finlandia terra di eroi. Racconti del Kalevala*, Firenze.
- 1961, *Il Kalevala. «Finlandia terra d'eroi*, Firenze.
- P. Pucci, 1996 *La fattoria della famiglia di Marjatta*, «Ciclo Turismo», dicembre.
- G. Pullè, 1935 *Gli stati scandinavi e baltici, Geografia universale illustrata*, sotto la direzione di R. Almagià, II, Torino.
- J.A. Pärnänen, 1947 *Savon asuttaminen keskiaikana*, in: AA.VV., *Savon historia I. Esihistoria ja keskiaika*, Kuopio.
- Questa è la Finlandia*, 1991 Testi curati da M. Eskola. Traduzione di Sergio Comet, Helsinki.
- P. Ravila, 1969 *Chi sono i finlandesi?* in: *Finlandia. Il paese. Gli uomini. La storia. La cultura. L'economia*, a cura di G. Steenius, Milano.
- G. Retzius, 1881 *Finland i nordiska museet. Några bidrag till kännedomen om Finlands gamla odling*, Helsingfors.
- A.S.C. Ross, 1937-1938 *Jomali*, «Acta Philologica Scandinavica», Copenhagen.
- E. Saarenheimo, 1981 *Giuseppe Acerbi e il suo viaggio a Capo Nord nel 1799*, «Accademie e biblioteche d'Italia», 3, Roma.
- S.a. 1989 *Safari bianco nella terra di Babbo Natale*, JO, dicembre.
- L. Salvini, 1941 *Sguardo alla letteratura finnica*, in: AA.VV., *Finlandia*, a cura di L. Salvini, Roma.
- D. Satriano 1992 *Tervetuloa a Baragiano. Quando i finlandesi conquistarono la Lucania*, Venosa.
- A. Sauvageot, 1961 *Les anciens finnois*, Paris.
- 1969 *L'antica società finlandese*, in: *Finlandia. Il paese. Gli uomini. La storia. La cultura. L'economia*, a cura di G. Steenius, Milano.
- J. Scheffer, 1673 *Lapponia id est, Regionis Lapponum et Gentis nova et verissima Descriptio*, Francofurti.
- A. Sestini, 1939 *Isole britanniche. Stati scandinavi*, Milano.
- U.T. Sirelius, 1919-1921 *Suomen kansanomaista kulttuuria*, Helsinki, voll. 2.
- S. Sommier, 1885 *Un'estate in Siberia fra Ostiacchi, Samoiedi, Siriéni, Tatári, Kirghísi e Baskíri*, Firenze.
- 1886a *Due comunicazioni fatte alla Società d'Antropologia sui Lapponi e sui Finlandesi settentrionali*, «Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia». Volume XVI, Fascicolo I, s.l.
- 1886b *Prima ascensione invernale al Capo Nord e ritorno attraverso la Lapponia e la Finlandia*, Roma.
- 1887 *Un viaggio d'Inverno in Lapponia (lettere ai miei nipotini)*, Firenze.
- R. Squintani, 1991 *Suomi e colori*, «Vini & liquori», agosto/settembre.
- E. Suomela-Härmä - J. Härmä, 1988 *Italiani-*

- smi recenti in finnico*, «Rivista Italiana di Dialettologia», a. XII, Bologna.
- U. Synge, 1980 *Racconti finlandesi (Kalevala)*, tr. dall'inglese di Liliana Calimeri, Brescia.
- A. Taliani, 1989 *Lapponia, auguri da Babbo Natale*, GI, 12/12.
- I. Talve, 1979 *Suomen kansankulttuuri*, Mikeli.
- P. Tarallo, 1987 voce *Finlandia*, GDEb, VIII.
- E. Teza, 1883 *Una noticina al Viaggio settentrionale* di F. Negri, Bologna, 1883, «Bollettino della Società Geografica Italiana», XX.
- E. Teza, 1893 *Del «Nomenclator Finnicus mandato da Martino Fogel in Italia*, Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, Serie Quinta, vol. II, fasc. 10, Roma.
- S. Timonen, 1990 *La Kanteletar. Una presentazione*, «Settentrione», 2, Turku.
- U. Toschi, 1932 voce *Finlandia*, in: *Enciclopedia Italiana*, XV, Roma.
- A. Tosti, 1949 *Mannerheim e il dramma della Finlandia*, Bologna.
- R. Tsubaki, 1995 *Il paese degli dei*, «Il Polo», 3.
- S. Türr, 1925 *I Viaggi Meravigliosi*, Firenze.
- R. Varteva, 1992, *Rapakivi kertoo maapallon synnystä*, HS, 30/5.
- F. Vinci, 1993 *Homerius nuncius. Il mondo di Omero nel Baltico*, Chieti.
- T. Vuorela, 1964 *The Finno-Ugric Peoples*, Bloomington-The Hague.
- A.O. Väisänen, 1931 *Die Leier der Ob-ugrischen Völker ihr Bau, Gebrauch und Ursprung*, «Eurasia Septentrionalis Antiqua», 6, Helsinki.
- I. Withen - T.J. Meyer, 1967 *Finlandia. Guida del turista*, traduzione dal danese di T. Ryle-Christensen. Edizione italiana riveduta e ampliata, Milano.
- R. Wis, 1969 *Traduzioni sconosciute di versi finnici in siciliano, e viceversa*, in: *Terra boreale. Studi italo-finlandesi*, Porvoo-Helsinki.
- C. Wis Murena, 1981 *Francesco Negri primo etnografo dei lapponi*, Istituto Universitario Orientale. Seminario di studi dell'Europa Orientale, Napoli.
- 1983 *Giuseppe Acerbi e la conoscenza della Finlandia*, Estratto dal vol. LVIII dei Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli, Napoli.
- E. Zaccaria, 1919 *Raccolta di voci affatto sconosciute o mal note ai lessicografi ed ai filologi*, Marradi.
- S. Zavatti, 1962 *La missione in Lapponia dell'Istituto Geografico Polare*, «Il Polo», 4.
- B. Zilliacus, 1969 *Le arti decorative*, in: *Finlandia. Il paese. Gli uomini. La storia. La cultura. L'economia*, a cura di G. Steinius, Milano.
- N. Zingarelli, 1942 *Vocabolario della lingua italiana*. Settima edizione interamente riveduta, 18ª ristampa, Bologna.
- P. Zolli, 1995 *Le parole straniere*, Bologna. Seconda edizione a cura di F. Ursini, Bologna.
- G. Zucconi, 1987 *Lapponia, la notte più lunga dove «finisce il mondo»*, PS, 16/12.

Marjut Johansson

LE POLITICIEN PASSE A LA TELE

Introduction

Aujourd'hui, les lieux où l'on fait de la politique ne sont plus uniquement l'Assemblée nationale ou les salles de réunion des partis politiques. Pour accéder à ces lieux, la télévision est devenue de nos jours un passage obligé incontournable. D'une manière générale, on peut dire que durant les dix ou quinze dernières années la télévision est devenue le lieu le plus important pour faire de la politique aussi bien du point de vue d'une campagne électorale que de la promotion des actions politiques individuelles et/ou collectives. Le fait de passer à la télé et d'y être vu de tout le monde constitue un point essentiel dans la construction de l'image publique d'un politicien. La publicité médiatique n'a pas donc seulement un effet important sur le succès et la popularité d'un politicien, mais, pour une grande partie, elle est leur condition primordiale.

En conséquence, il faut se demander comment les politiciens apparaissent sur les petits écrans? Dans quels programmes les politiciens aiment faire leurs apparitions, et surtout, comment on parle dans ces cas? Dans cet article, nous proposons quelques façons d'observer et de comprendre la présence médiatique "ordinaire" des politiciens en dehors des périodes électorales

proprement dites ou des grands débats pré-électorales. Nous proposons ici un bref aperçu des programmes de divertissement ainsi que des talk-shows diffusés en Finlande.

Dimensions du langage médiatique actuel

Norman Fairclough (1995) atteste dans une analyse du langage médiatique, **Media discourse**, que le trait caractéristique du langage médiatique d'aujourd'hui, c'est sa **conversationalisation**. Cela est dû au fait qu'il y a deux dimensions principales qui jouent un effet sur le langage médiatique d'aujourd'hui. La première, c'est la relation entre le **divertissement** et l'**information**.

Il n'y a pas de doute que le caractère divertissant est la propriété la plus marquante de la télévision — pour vérifier cela, il suffit de regarder la programmation de n'importe quelle chaîne de télévision finlandaise pour son prime time. En Finlande cela se voit aussi dans le nombre de programmes et de jeux interactifs ou des programmes du type talk-show. La quantité d'émissions dont le contenu est purement informatif a diminué. Dans les années 60 encore, l'information était le mot d'ordre de la programmation, mais l'évolution vers le divertissement a été inévitable avec la multi-

plication des chaînes et l'expansion mondiale de la télévision (Hellman 1988:127-128).

La deuxième dimension qui joue son effet sur le langage médiatique, c'est la relation entre deux propriétés — le **privé** et le **public**. Dans les deux cas, il ne s'agit pas d'une relation bipolaire avec des frontières claires, mais plutôt d'une relation où une propriété est devenue plus influente que l'autre. Le privé joue un effet considérable sur le public et sur la manière dont il est représenté. En ce qui concerne le privé, il est à constater que le matériel de la vie privée et quotidienne des gens envahit les télé de partout. Ce sont les gens ordinaires, ceux dont la place auparavant était devant les petits écrans, qui entrent sur les plateaux de télévision, soit en tant que participants aux jeux télévisés ou en tant que public des talk-shows. Et les politiciens dans ce développement? Comment passent-ils à la télé?

C'est vers la fin des années 80 qu'un journaliste finlandais a pu avancer, dans un article à propos de la nature de l'interview politique, la prudente hypothèse que pour le politicien l'interview politique télévisée est surtout un lieu pour faire de la politique (Salmén 1989). Si cette opinion était encore modérée et qu'elle ait été présentée avec certaines réserves, il nous n'en reste guère de doute aujourd'hui. Dans une interview politique, on fait de la politique. Les émissions politiques sont faites pour discuter l'actualité, l'exigence de neutralité de l'activité médiatique l'impose, mais leur ob-

jectif, au moins pour les politiciens, est très rarement simplement l'envie de passer de l'information pour les téléspectateurs-électeurs. C'est surtout le caractère, les opinions, attitudes et objectifs des politiciens, bref, leur image politique, leur popularité et succès, qui sont en jeu (Cf. Uimonen 1992).

Certes, le politicien passe à la télé la plupart du temps pour commenter et discuter la politique, mais aussi un peu comme M. ou Mme Untel. En conséquence, ce sont sur les images des politiciens que l'on joue plutôt que sur les contenus des messages à transmettre (Uimonen 1992:31). Et ces images sont diffusées aussi bien depuis des scènes de divertissement que des interviews et talk-shows.

Politiciens et divertissement

Pendant les années 90, on a pu constater une entrée massive des politiciens dans le monde médiatique télévisuel finlandais qui va de pair avec la médiatisation mondiale. Ce ne sont plus exclusivement les interviews politiques qui attirent les politiciens devant les caméras de télé, mais aussi les émissions de divertissement à caractère plus ou moins politique. Donc, on pourrait parler de multiplication et de variation de la participation médiatique des politiciens.

Dans cette perspective, un point historique a été la décision de **Yleisradio**, chaîne de l'Etat, de permettre la publicité politique avant les élections (Uimonen 1992:28). Donc, les politiciens passent à la télé

en tant que mannequins pour leurs idéologies, mais ils participent aussi à toute la gamme de jeux qui existe aujourd'hui. Un bon exemple est le jeu **Kymppitonni** (Dix mille balles), un jeu qui connaît son énième saison cette année avec une présentatrice-beauté, où les politiciens sont côte à côte avec des invités plus médiatiques ou des invités ordinaires et essaient de deviner le bon mot questionné par chaque participant à tour de rôle. Un jeu simple à jouer, et qui attire, semaine après semaine, année après année, un nombre considérable de téléspectateurs.

Un autre programme de divertissement, **M. le conseiller commercial Pauku** et son gendre qu'il appelle Tollo (Crétin), "secrétaire" du parti social-démocrate ont eu un grand succès il y a quelques années. Ils réapparaissent à la télé cette saison dans une rediffusion. Il s'agit de personnages fictifs qui invitent des personnages réels — politiques et autres — une fois par semaine à prendre le sauna à la finlandaise. A la finlandaise, cela veut dire que l'on décide les affaires (en général, entre hommes) sous les vapeurs décontractantes du sauna. En réalité, c'est de la politique médiatique que l'on fait: les sujets de discussion touchent l'actualité politique réelle du jour même. Parmi les personnages politiques qui ont accepté de monter sur les gradins du sauna, ont figuré, tour à tour, M. Virolainen, un politicien retraité mais très actif du parti centriste, M. Suominen, président à l'époque du parti de coalition et Mme Iivari, secrétaire à l'époque du parti social-démocrate.

Tuttu juttu (La vieille histoire) une des émissions de divertissement les plus populaires, invite des couples à jouer un jeu où le mari et la femme doivent se rappeler ce qui se passait à un moment donné de leur vie ou deviner ce que l'autre choisirait dans une situation donnée. Les couples-participants les plus connus étaient ceux de deux candidats au dernier tour de l'élection présidentielle de 1994. Aussi bien l'époux de Mme Elisabeth Rehn du parti suédois que l'épouse de M. Martti Ahtisaari du parti social-démocrate ont accepté de jouer ce jeu à côté de leur conjoint aspirant à la présidence. Inutile de dire que cette émission a fait exploser l'audimat pendant toute la campagne présidentielle! Ce qui peut paraître exagéré, mais qui reste néanmoins vrai à un certain degré, est le fait que plusieurs commentateurs politiques et médiatiques ont constaté que ce jeu a été décisif dans l'élection du président actuel, M. Ahtisaari!

Politiciens, interviews et talk-shows

En cet automne 1998, au moment où commence une nouvelle saison de télé, le premier talk-show qui a invité littéralement tout le monde médiatique au studio de télévision, n'est rien moins qu'une émission de plus de 17 heures — un record dans le monde. Le dernier invité de ce talk-show marathon était le député européen, M. Ilaskivi, du parti de coalition. Au cours d'une conversation de quelques minutes on a bras-

sé quelques thèmes dont l'intérêt était plutôt du type 'conversation-cocktail'. Le sujet principal, le statut des réfugiés en Finlande ainsi que le rôle de la Finlande dans l'Union européenne a été " débattu " en quelques tours de paroles.

Quant aux talk-shows ou interviews sérieux, il n'en a pas des émissions, contrairement à ce qui se passe dans d'autres pays européens, comme la France, qui se concentreraient uniquement sur les politiciens ou l'actualité politique. On devrait plutôt dire que dans les interviews télévisées, en général, les politiciens figurent en tant qu'invités préférés parmi d'autres personnages importants ou des stars connues du pays (Stranius 1997). Les politiciens participent à des interviews d'un ton sérieux comme **K.Tervo** (Interviewer: M. K. Tervo) et **Musta laatikko** (La boîte noire) avec un interviewer homme. Ces interviews traitent des thèmes d'actualité, quelquefois dans une approche provocatrice. Dans le programme de K. Tervo, un grand nombre de politiciens ont été devant un journaliste strict, dans celui de T. Harakka ils viennent souvent à deux pour discuter. De plus, on est habitué à voir les politiciens dans une émission de l'interviewer-femme dont l'approche est plus centrée sur la personnalité de l'invité et sur le caractère humain comme **Haastattelijana Mirja Pyykkö** (Mme Mirja Pyykkö, interviewer).

Il y a quelques années encore, les interviews les plus provocatrices faisaient partie d'un talk-show divertissant, diffusé en direct, **Hyvät**

pahat ja rumat (Les bons, vilains et laids) où l'invité, politicien ou autre, devait affronter deux journalistes-hommes (voir Näränen 1996). Ces journalistes, très différents l'un de l'autre, et leur approche journalistique peu habituelle ont fait reculer les frontières de l'interview — l'une de leur caractéristique était de poser des questions qui menaçaient la face de leur invité ou de provoquer une dispute entre leurs invités.

Tous ces programmes sont ou ont été diffusés le soir pendant les heures les plus regardées, or, il reste d'autres talk-shows pour les heures tardives ou matinales, surtout le week-end, pour que chaque tranche de public puisse être atteinte.

La recherche sur les talk-shows et interviews

Les politiciens et leur langage ont toujours présenté un grand intérêt pour les chercheurs de plusieurs domaines. Pour donner une idée des recherches en communication, nous en mentionnons quelques-unes. On pourrait commencer par l'étude de Pietilä (1996) sur le journal télévisé qui vise à analyser la narration et, entre autres éléments d'actualité, comment les actions de politiciens sont insérées dans un journal télévisé. **Yleisradio**, chaîne de l'État, réalise aussi ses propres analyses, par exemple, pour rendre compte du paysage médiatique des Finlandais et des programmes les plus suivis (Jääsaari 1996). Mentionnons aussi les études où l'on essaie d'analyser le média en tant que scène

de construction de l'image politique et la publicité qui va avec elle (Uimonen 1992) ou la télévision en tant que lieu pour faire de la politique (Kanerva 1994). Un sujet intéressant est aussi celui du sexe, le média et l'égalité entre les hommes et les femmes qui est devenue un sujet de grande d'actualité pendant l'élection présidentielle de 1994 qui opposait Mme Rehn et M. Ahtisaari (Lammi-Taskula 1994). Les journalistes et leur manière d'entamer l'interaction ont constitué aussi un centre d'intérêt (Isotalus 1996).

En ce qui concerne la recherche sur les talk-shows et les interviews en tant que genre d'interaction spécifique on doit d'abord faire référence aux recherches anglo-américaines et françaises. Dans la première, on analyse, par exemple, la relation du pouvoir et la présentation langagière du discours politique (voir Fairclough 1995) ou l'interaction dans des contextes institutionnels et médiatiques (voir Drew & Heritage 1992). Dans la deuxième, ce sont surtout les talk-shows qui ont fourni un centre d'intérêt. Charaudeau (1997) analyse le discours médiatique et les talk-shows, Charaudeau & Ghiglione (1997) présentent une analyse contrastive entre des talk-shows français, italien et catalan du point de vue de la structure des émissions, des dispositifs au studio, ainsi que les stratégies de gestion de la parole, la polémique et l'argumentation.

En Finlande, il existe un projet de recherches (Nuolijärvi & Tiittula 1995) concentré sur l'analyse des

talk-shows à partir de plusieurs points de vue. Dans ce projet, on s'intéresse, par exemple, aux types de conversations différentes du point de vue des variations entre séquences dialogues et monologues, de la description des types de personnes invitées et de la durée des conversations, etc. Les règles tacites ou explicites intéressent aussi les chercheurs. Signalons également comme sujets de recherche les conversations à plusieurs participants où l'intérêt porte sur l'alternance des tours de parole, le rôle du journaliste ou la participation du public à la discussion. La comparaison des talk-shows finlandais et allemands constitue aussi un aspect important. Ce qui est à noter du point de vue contrastif, c'est l'analyse de l'argumentation et de la négociation dans le cas où il y a une divergence d'opinions et comment la coopération et la non-coopération reçoivent des formes différentes dans les deux cultures.

L'interview de la ministre démissionnaire

Nous terminons avec l'exemple d'une interview politique télévisée dans laquelle on peut discerner plusieurs traits de conversationnalisation proposée par Fairclough. Dans cet exemple, c'est la ministre des Finances, Mme Alho, qui a été interviewée en octobre 1997 par M. Timo Harakka de **Musta laatikko** (La boîte noire), le jour même où Mme Alho a annoncé sa démission du poste de ministre après un scandale lié à des remboursements à fixer à

un ancien politicien (du même parti) en guise de dédommagement dans une crise des banques qui touchait profondément la société finlandaise au début des années 90. Dans cette interview, le sujet de discussion était les événements assez dramatiques qui avaient conduit Mme Alho à quitter son poste, ainsi que la justice et la morale de ses actions.

Comme nous l'avons noté ailleurs (Johansson 1998), si l'on considère la présentation externe de l'interview, il est à constater que la dramatisation médiatique et le style conversationnel étaient très décontractés. Les participants, le journaliste M. Harakka et la politicienne Mme Alho étaient à l'aise, calmes, même si le sujet de discussion était d'une actualité brûlante. Donc, même s'il s'agissait du scandale politique le plus chaud de l'automne 1997, cette interview devrait être plutôt caractérisée en tant que conversation tranquille et paisible.

Le fait que la conversationnalisation transparaisse dans le langage utilisé, est facile à constater. C'est au niveau de la production individuelle que l'on peut voir quel est le niveau de langage choisi (Nuolijärvi 1997). Le niveau de langage entre M. Harakka et Mme Alho est près du langage familier parlé. Il contient beaucoup d'expressions idiomatiques ainsi que des formes linguistiques qui font partie du langage familier *panin pääni pölkylle, oikeassa kantissa, tämmösen, oot (j'en mettrais ma main à couper ça, tout marche, c'est comme ça, t'es)*, donc loin du niveau standard ou littéraire. Quant à l'alternance des tours de parole,

elle a l'air de couler de source sans contraintes institutionnelles, c'est-à-dire que l'interviewer ne s'impose pas en tant qu'autorité qui cède la parole d'une manière rituelle. On pourrait dire que la distance entre le journaliste et la politicienne est minimale. Pour illustrer cela, prenons un extrait du début.

(Dans cette transcription de l'interview, nous gardons les caractéristiques du langage parlé: par exemple, nous n'utilisons pas la ponctuation. TH fait référence à l'interviewer Timo Harakka, AA à la politicienne Arja Alho.)

1 TH: bienvenue à la boîte noire c'est une émission en directe (...) notre invitée n'est pas la ministre arja alho mais l'ancienne ministre arja alho elle a dû démissionner aujourd'hui et elle est devenue la première victime d'une série d'événements qui méritera sûrement bientôt d'être appelée uffagata bon arja alho tu n'as pas du tout l'air d'avoir vécu la journée la plus dure de ta vie ou l'était-elle

2 AA: bon ben ouais cette journée a été bon dure et et ces jours et tout ce tapage et agitation qui ont eu lieu mais si on bon additionne ces émotions contradictoires on arrive à ce bilan relativement calme et paisible

3 TH: bilan relativement calme et paisible tu ne vas pas perdre ton sommeil la nuit même si le pouvoir a diminué de façon dramatique

4 AA: ben non je ne perdrai pas le sommeil

Si on analyse la contribution verbale de l'interviewer (TH), il est à noter, premièrement, qu'il tutoie l'ancienne ministre. Cela n'est pas

toujours exceptionnel en Finlande, même dans les interviews télévisées. Ce qui est déjà plus remarquable, est le fait que ces tours de parole ne sont pas des questions proprement dites, mais plutôt des contributions de caractère conversationnel. Dans le premier tour de parole, TH décrit son invitée — avec un choix de mots très fort — comme une victime et il constate qu'elle a sûrement vécu la journée la plus dure de sa vie. En plus, les questions ou les tours de parole de l'interviewer touchent le privé de l'invitée: la dureté éprouvée pendant la journée écoulée et l'équilibre mentale sous forme de la question du sommeil. Donc, l'interviewer ne traite pas les événements dramatiques en tant que tels, mais en tant qu'événements de niveau personnel et émotionnel de son invitée *ta vie, ton sommeil*. En d'autres mots, l'interviewer prend position en tant que compagnon de conversation plutôt que d'interviewer institutionnel.

En ce qui concerne les réponses, il y a un grand nombre de ce qu'on appelle des particules discursives (*bon, ben*) dont la fonction première est de structurer la langue parlée et qui y sont présents toujours, mais dont la présence abondante ici donne un caractère clair et net du langage plutôt familier que standard. Avec *bon*, surtout à l'intérieur de ses tours de paroles, la politicienne modifie son discours en diminuant l'effet de sa parole. Ses tours de parole contiennent aussi des répétitions ainsi que des contrastes: *ce tapage et agitation, calme et paisible*. Dès le début, l'ancienne mi-

nistre accepte de répondre à un niveau émotionnel et personnel.

Même un peu plus tard dans l'interview, quand il est question du scandale, les mêmes traits sont aussi clairement visibles:

(8) TH: ou tout a eu son origine dans le fait que c'est justement lui qui symbolise une sorte d'amertume chez le peuple et et l'angoisse à cause de la crise des banques

(9) AA: ben ouais il est sûrement bon question de cette sorte bon l'émotion nationale et mm d'une manière je bon de quelque manière suis un peu est étonnée disons toi aussi tu as tout à l'heure posé la question si j'ai réfléchi au côté moral bon hm bon est-ce ainsi est-ce ainsi est-ce la moralité dans le fait si j'avais bon battu très fort ce sundqvist et ma morale (...) y aurait... et ma réputation politique en aurait grandement profité

Conclusion

Du point de vue des politiciens, dans leur lutte pour la publicité médiatique, il semble que toute présence médiatique se vaut. Ils participent aussi bien aux nombreux programmes de divertissement de toute sorte, mais aussi aux talk-shows et interviews dont le caractère peut aussi souvent être plus divertissant qu'informatif. Cela signifie que le privé domine le public: cela se voit dans l'explosion de l'offre des programmes de divertissement et dans le désir des politiciens d'y participer. Cela se voit aussi dans le langage médiatique qui, de plus en plus, prend ses caractéristiques plutôt

dans le langage parlé, même familier, que dans le langage standard ou littéraire.

En somme, cette tendance à la participation télévisuelle, qui semble irréversible et qui se concerne tous ceux qui ont besoin de publicité pour promouvoir leur carrière, est la cible de Bourdieu (1996 :11) qui dit: "Il me semble en effet que, en acceptant de participer sans s'inquiéter de savoir si l'on pourra dire quelque chose, on trahit très clairement qu'on n'est pas là pour dire quelque chose, mais pour de tout autres raisons, notamment pour se faire voir et être vu".

BIBLIOGRAPHIE

- Bourdieu, Pierre (1996). *Sur la télévision*. Paris: Raisons d'agir-Liber.
- Charaudeau, Patrick (1997). *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*. Paris: Nathan.
- Charaudeau, Patrick & Ghiglione, Rodolphe (1997). *La parole confisquée*. Un genre télévisuel: le talk-show. Paris: Dunod.
- Drew, Paul & Heritage John (1992). *Talk at work. Interaction in institutional settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fairclough, Norman (1997/1995). *Miten media puhuu*. Translation from *Media discourse* (1995). Tampere: Vastapaino.
- Hellman, Heikki (1988). *Uustelevisio aika. Yleisradiotoiminnan edellytykset television rakennemuutoksessa*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Isotalus, Pekka (1996). *Toimittaja kuvaruudussa. Televisioesiintyminen vuorovaikutuksen näkökulmasta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Johansson, Marjut (1997). "Poliitikko, haastattelijat ja muut puhujat. Puhuvan subjektin konstruoimat ulkopuoliset äänet ja heidän puheenvuoronsa". In: Mälkiä, M. & Stenvall, J. (eds). *Kieli, vuorovaikutus ja valta*. Tampere: Tampereen yliopisto. A paraitre.
- Jääsaari, Johanna (1996). *Radio- ja tv-tutkimuksen vuosikirja. Yle & yleisö 70 v*. Helsinki: Yle.
- Kanerva, Jukka (1994). "Ryvettymisen hyvä puoli..." *Suomalainen politiikka ja politiikat televisiossa*. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lammi-Taskula, Johanna (ed) (1994). *Sukupuoli, media ja presidentinvaalit*. Tasa-arvojulkaisuja 1. Helsinki: Sosiaali- ja terveystieteiden ministeriö.
- Nuolijärvi, Pirkko (1997). "Poliitikko tv-keskustelujen osallistujana". In: Mälkiä, Matti & Stenvall, Jari (toim.) *Kielen vallassa. Näkökulmia politiikan, uskonnon ja julkishallinnon kieleen*. Tampere: Tampere University Press.
- Nuolijärvi, Pirkko & Tiittula, Liisa (1995). *Vuorovaikutus televisiokeskustelussa. Projektin taustaa ja lähtökohtia*. Tutkimusraportti 8. Helsinki: Yle.
- Näränen, Pentti (1996). "Sarasvuo ja Rantalainen — täydellistä miehekkyyttä". In: Laiho, Marianna & Ruoho, Iris (Ed.) *Naisen naamio, miehen maski. Katse ja sukupuoli mediakuvassa*. Tampere: Kansan sivistystyön liitto. 129-149.
- Pietilä, Veikko (1996). *Tv-uutisista, hyvää iltaa*. Tampere: Vastapaino.
- Stranius, Pentti (1997). "Puhuvien päiden problematiikka". In: *Filmihullu*, n° 2: 23-29.
- Salmén, Leif (1989). "Poliittinen haastattelu". In: Wiio, Juhani (éd.) (1989). *Politiikka ja julkisuus*. Keskustan lehtimiehet ry./Gummerus: Jyväskylä. 53-57.
- Uimonen, Risto (1992). *Julkisuuspuhe. Imagonrakennus politiikassa*. Wsoy: Porvoo-Helsinki-Juva.

Volter Kilpi

IL CAMPOSANTO¹

Traduzione dal finlandese di Fabrizio Mirabella

Serata estiva, domenicale. La tacita chiesa dell'arcipelago in mezzo al cimitero. Il tetto d'ardesia della chiesa si erge elevato e severo sulla bosaglia: il barbaglio del sole di ponente scherza con la sua parete rossa, rischiarando gli stipiti bianchi delle finestre. Pace ineffabile nell'aria e tutt'intorno. S'ode solamente l'oscillare delle tremule in prossimità della muraglia muscosa.

Ho aperto il cancello di ferro del cimitero: risuona dietro di me cigolando sui cardini, e la ghiaia del viale stride sotto i piedi. Su entrambi i lati le croci di legno bigie e sbiadite; qua e là una croce di ferro nera dalla targa d'ottone; più alta in mezzo alle altre, infilata in una stanga di ferro, qualche insegna di latta, con una scritta arrugginita e muscosa che barluma dalla superficie curva. C'è ancor più calma nella foresta di croci, che alla soglia del cancello, chiuso un attimo fa nel suo riposo festivo?

Mi insinuo tra le croci, compito con gli occhi scritte sbiadite, decifro un nome qua e là. Tu, e tu, riposate dunque qui, sotto questa zolla? Compito i nomi uno dopo l'altro, familiari come nell'infanzia; li leggo

uno alla volta, un tumulo dopo l'altro, una fila dopo l'altra: lui e poi anche lui, il giovane, il vecchio, la gente della mia adolescenza, il fragile fanciullo, il vegliardo tremolante, fianco a fianco al riparo della ghiaia; come ha rintoccato la campana a morto al loro turno! Mi balena in mente, dai recessi dei ricordi più reconditi, il capo di una fanciulla che riposa su un cuscino di lino, le vene cerulee sulle tempie scarne, qualche povero ricciolo bigio sulla pallida guancia smagrita, un misero barlume, sofferente di rimpianto, negli occhi grigi che hanno perduto la speranza di vivere. Intravedo un vegliardo curvo e vacillante, con la mano callosa sul manico consunto del bastone, con i resti biancastri degli esili ciuffi intorno al viso quasi evanescente nelle sue rughe, dolorosamente esangue, che la vita spogliò così profondamente, che la morte non dovette fare una grande fatica ad estinguerlo. Vago da un tumulo all'altro, da una croce all'altra, leggo scritte muscose nelle tombe dei defunti, già defunti da anni e da decenni, defunti la cui vita ho comunque presente come fosse ieri.

Vedo fanciulli, vegliardi, giovani

¹ Tit. orig.: *Kirkkomaa. Esiluku*. Da: *Alastalon salissa* [Nel salotto di Alastalo], 1933, pp. IX-XX.

nel fiore della vita e uomini nella piena maturità, mogli al culmine della maternità; vedo la mia gente in corteo, ora placata; come me ognuno di loro ha respirato la brezza della vita, come me ha sperato, atteso, come me s'è ingannato, ha sofferto, come me ha conosciuto la gioia d'esistere e ha sopportato il fardello della vita, sprovvisto di tutto e ricco come la dolorosa felicità dell'orfano! Anche tu, ragazzo, riposi qui: ho visto le tue labbra socchiuse, su cui giocava il dolce alito della vita, mentre l'esile carnagione delle tue guance si increspava di delicati fiori sanguigni, nello stupore infantile dei tuoi occhi una grande aspettativa di vita: i sogni in attesa nei tuoi occhi stupefatti non si sono mai realizzati, e il solo dono della vita fu il freddo ceruleo di un povero mirto che s'inarcava sul pallore della tua fronte, il tuo solo ricordo fu la polvere sotto questa croce e la piaga del cordoglio, che squarciò il cuore di tua madre, quando la tomba fu ricoperta dalla terra. E chi non vedo di tutti voi, nel gelo della tua e della tua tomba: chi più coraggioso di te, quando la giovinezza ci spirava in petto e in te, compagno della mia adolescenza, l'audacia ardeva negli occhi e l'ergersi del capo era gioioso e agile l'incedere del passo, il cui ardore non durò fino alla soglia della maturità, ché già prima la tomba ti si dischiudeva innanzi; in quali occhi la vita scintillava con un bagliore più forte, in quale gota germogliava più caro il vermiglio della salute, in quali capelli paglierini il sole scherzava più dorato che nei tuoi, fanciulla della mia giovinezza: la sabbia del

camposanto ha premuto per decenni il tuo petto, che una volta si gonfiava nei languori giovanili, e l'angusta oscurità della terra cela ora le tue labbra, che una volta s'aprivano assetate alla vita! Di tutti loro, chi non vedo, uomini nel loro vigore, nello sguardo la solida lama della volontà e l'infrangibile prestigio risolutore; uomini pieni di vita, burla e disciplina nei ciuffi di barba increspata di castano, crepitare di celia e buonumore nel guizzo degli occhi; vedo madri dai morbidi sguardi materni e padri dai seri visi paterni; vegliardi, la calma rassegnata e umilmente pronta sul viso, una tremolante preghiera, che chiede il grande riposo, sulle spalle curve e nelle gambe malferme; tutto il corteo della vita che si desta, spera, festeggia, vuole, realizza, s'accontenta, si stanca.

Mi sono gettato a sedere su di una lastra muscosa e ho coperto gli occhi con le mani. Sotto i miei piedi le tacite e pallide file di coloro che riposano in pace uno accanto all'altro, con le palpebre chiuse per l'eternità, nelle labbra l'ombra dell'eterno silenzio e il sigillo infrangibile delle braccia incrociate sul petto nell'eterna immobilità. Uno accanto all'altro, fila dopo fila, giovani e prostrati dagli anni, fanciulli e vegliardi, poveri e ricchi, gli eminenti e i più umili degli umili della pieve, uno accanto all'altro, così come capitava nel giorno della morte, tutti ugualmente silenziosi, a tutti la stessa sorte: la grandezza smisurata e l'autorità austera del riposo della morte; a tutti la stessa privazione: l'eterno segregamento dalle brezze tremolanti e dai

variopinti prati della vita.

Noti e ignoti, coloro che i miei occhi hanno visto, e coloro di cui mi ha narrato solo la memoria orale: la mia dolce mamma, il mio serio babbo, la veneranda polvere degli avi trasformata in terra!

Improvvisamente m'accorgo di stare seduto sulla lastra, muscosa e affondata nella cieca terra, del mio piccolo fratello, da tempo celato nella tomba. Nello stesso istante il mio petto viene trafitto, molti lustri più tardi, dal primo soffocante quesito di dolore da cinquenne: col viso singhiozzante premo la bocca contro il duro pavimento, una lapidaria sentenza sta echeggiando ancora, inesplicabile; balbetto da sopravvissuto, nel dolore senza controllo e nell'egoismo inconscio da bambino, un lamento e un'accusa di vita indifesa: Vaino, Vaino cattivo, a che scopo morire, ci restavano tanti giochi non giocati!

Tutti, tutti voi, pallidi defunti, viveste, i vostri cuori fermi palparono, il sangue risuonò esultante nelle vostre vene, fiorirono gli angoli appassiti delle vostre tempie, l'onda impetuosa della vita sciabordò nei vostri petti inariditi. Giovani, nelle vostre fronti fluttuò l'estasi dei sogni, le labbra bevvero la beatitudine delle brezze, i petti si gonfiarono della vibrante ricchezza della vita, il piede s'affrettò alla svolazzante danza della vita!

Il destino, scritto sulle onde rollanti del mare! Il vivere: una fioritura simile a un prato della primavera scorsa, il cui stelo appassito dimezzano i venti odierni, finché domani non sarà polvere! La nostalgia in-

combe nel cuore, grave come l'enorme seno della terra. Pietà per i vissuti, pietà per i viventi, pietà per i nascituri, pietà per la nostra effimera vita. Cos'è che resta della vita segregata nella tomba? Della vita, colma di felicità, colma di dolore come il seno del mare che rovescia le onde al largo, ora riflettendo nei suoi abissi le curve diafane dei cieli e il riposo delle intravedibili infinità, ora combattendo come un oscuro tumulto di forze laceranti e come le rovinose gole della morte vorace? Della vita, che ha irradiato i fragili stupori dello sguardo di un fanciullo, sospirato per i pesi della sovrabbondante ricchezza di un cuore giovane, gonfiato le calibrate energie combattive della maturità, che si è rilassata nelle giornate tranquille della vecchiaia malferma? Uomo, che vagasti tra il momento della nascita e il giorno della morte, che hai vissuto dagli albori dell'infanzia, lungo il mattino dell'adolescenza e il mezzogiorno della maturità, fino alle sere sempre più infreddolite della vecchiaia; che hai giocato ai giochi innocenti del tuo mattino, che hai sognato i giovani miraggi dorati delle tue speranze, che hai posato i piedi sulle pesanti branie della tua lunga giornata di lavoro, che hai raggiunto le placide serate della tua vita appassita, cos'è che ti rifà la spesa della tua vita? Tu, che hai sperimentato i dolori e le felicità della vita, le pene e i successi, che da giovane hai vissuto i voli rubicondi del tuo sangue e le forze pulsanti della tua spalla, i pensieri sorgivi della tua fronte e l'esteso frullare delle tue ali; che hai calpestato l'argilla del tuo solco col

timone dell'aratro solidamente impugnato sulla terra laboriosa, forza infrangibile del lavoro nel drizzarsi del tuo corpo, coraggio baldanzoso dell'azione nella tua fronte risoluta, acciaio solido della volontà nella limpidezza dei tuoi occhi; che hai avuto un fremito nell'età cadente della vecchiaia, flutto affievolito del maroso della vita nel cuore in bonaccia: agli angoli della bocca s'incavano i solchi dolorosi e stanchi della vita vissuta, nello sguardo gli occhi languono di solitudine e di stremata orfananza, nella fronte pallida solo la limpida frescura dei ricordi come estremo riflesso della sera che si attarda verso la notte sulle pallide cime del bosco; cosa porti via con te, nello scialbore della tomba, dalle trame variegiate della vita? Aurei filamenti di speranza che imperlano fantastici capricci, grigie orditure di quotidiano lavoro a bracciate d'anni, esaltati eroismi di battaglie, orgogliose ebbrezze per risultati ottenuti o dolorosi abbattimenti di delusione, profonde ferite di sofferenza o sonni spossati per riposo agli affaticati o per medicamento? Cosa porti con te della pienezza della vita, tu, il cui ricordo nelle terre del sole sta cedendo come ombra svolazzante di nuvola su un prato, sta estinguendosi come il riflusso dell'onda in seno al mare, viene dimenticato come vita morta alla nascita?

Mi suggerisce l'animo il rimpianto, repentino, ardente e infuocato, mesto e infinito come il mare aperto. Silenziosi e pallidi defunti, eternamente svaniti tra le ombre: con questi occhi vivi ho visto i vostri volti vivi, la vostra mano familiare ha stretto la

mia, la voce delle vostre labbra ha parlato al mio orecchio: è un miracolo che io viva, quando tutti voi siete svaniti e tacete sotterra.

Ad un tratto sono nella chiesa della mia infanzia, la comunità è in piedi, salmodiante intorno a me. L'inno è come il mormorio monotono del mare, qua e là il fragore di una sciabordata, quando l'onda si solleva e di nuovo si spegne, dalle creste nel nulla. Risalta la voce stridula di qualche vecchia, una voce acuta, che si stacca sola come il lamento di un uccello che ha smarrito i suoi nell'acqua; più avanti mormora la voce bassa di un uomo, pesante come se fosse stata strappata da profondità abissali; più lontano la fresca voce di una donna risuona più elevata, sonora come murmure estivo di fronde di betulla, leggera nel suo corso come svolazzare di allodola, e limpida nella sua ascesa come il sibilo sonoro di un flauto; su tutto risuona l'inno solenne del vecchio cantore, ora discendendo sui bassi come l'echeggiare dei mari che si vanno assestando, ora gonfiandosi con tutte le sue forze come il rombo mormorante delle acque stesse. L'inno è lento e grave, di tanto in tanto stagna del tutto, sicché il cantore, stando solo in piedi nella sua tribuna, sbircia la comunità, quasi corrucciato, di tra le spesse stanghette dei suoi occhiali, sbisoriando tra le labbra socchiuse, finché non si prepara a lasciar andare dalle vaste travi del petto una nuova e immensa valanga di voce che fa tremare le tavole della volta nella chiesa assonnata. Questo monotono e ineguale canto fermo, gorgheggiato nella

chiesetta dell'arcipelago da labbra che si sono irrigidite molto tempo fa, torna all'orecchio dopo decenni come un infinito mormorio di organi che si gonfia fino a riempire le soglie celesti, come l'eterno sospiro inestinguibile del profondo e sconfinato mare sulle rive risonanti.

L'inno s'è zittito, la comunità si è messa a sedere. Un grave silenzio è sceso nella bianca chiesa a croce dal soffitto a volta. L'officiante, il vecchio pastore, è salito sul pulpito; lenta echeggia la sua voce, assidua e grave, sopra la comunità silenziosa; nel matroneo un rigido fruscio di fazzoletti di seta; gli uomini siedono nelle panche colle nuche erette e i volti fissi. Il sole estivo fa ruotare la sua orbita nel cielo meridionale, la macchia di luce della finestra vaga per la platea del coro, avanzando lentamente di sbieco, raggiunge il gradino della panca del sagrestano e inizia ad arrampicarsi su per uno stipite color quercia, fondendolo col bagliore dorato. Qualche uccello vola sul ramo flessibile di una betulla vacillante, davanti alla finestra del coro, e lo lascia di nuovo ad oscillare vuoto. Una ineffabile pace di sogno sulla chiesa e nell'aria; le grandi e calme figure della pala d'altare, nei loro ampi mantelli azzurri e rossastri, immergono gli occhi nel loro riposo festivo, e il nobile, aggraziato protendersi delle loro mani fa scrosciare nella chiesetta i diluvi di pace e i mormorii ultraterreni di un grande tempio.

Sonnolenta calma festiva nella chiesa. Nell'aria risuona la voce lenta del vecchio parroco, ora gonfiandosi con potenza ammonitrice e au-

stera, ora raddolcendosi, teneramente consolatrice. I candelieri di bronzo e d'ottone pendono pesanti dal soffitto, il barbaglio del sole ha raggiunto il candeliere di vetro più vicino, sul coro, e scherza con le sue magie di cristallo; davanti alla tribuna vacillano adagio le vecchie barche della chiesa coi loro alti quadri di poppa e con tutto il sartame. La sabbia corre nella clessidra del pulpito, gli attimi battono come se si potesse udire la corrente dell'eternità.

Contro le balastrate della tribuna meridionale si appoggia un vecchio, le braccia che riposano contro il parapetto; sopra la finestra della facciata il sole illumina cogli ori prodighi del suo chiaro bagliore le chio-me bianche e la testa inclinata. Due di loro, tre, quattro, anche di più, sono corsi contemporaneamente ad ascoltare, appoggiandosi gomito a gomito alla balaustrata della tribuna, ciascuno inclinato alla stessa maniera, la calotta del cranio nuda e chinata in avanti; su ognuno lo stesso abbondante oro solare nella candida peluria delle orecchie e nei ciuffi della barba, la stessa perfezione nei volti pallidi e la stessa calma negli occhi devoti. Vecchi rischiarati nella tribuna della chiesa della mia infanzia, soltanto il sole vestiva le vostre chio-me canute con l'oro sacro della sua pace, o il riposo festivo era già celato nei vostri cuori e divenuto presente nei vostri volti, il riposo che anche sull'orlo del sepolcro perdura, come sull'orlo della sacra tribuna della chiesa?

Sulla lastra tombale la mia mente incide di nuovo una malinconia

grande e bruciante, acuta come un pungolo, che si gonfia profonda come l'infinità azzurrità del cielo. Nella tribuna dei miei vecchi, questo vecchio prete, le cui ferventi parole risuonavano nell'antica chiesa, questa comunità che ascolta nella quiete festiva, in cui riconosco ogni volto, vivono nel passato delle ombre. Molti decenni orsono tacque la grave e sicura voce del parroco, da gran tempo la sabbia fresca del recinto della chiesa ha già rinchiuso nel suo grembo i vecchi canuti della tribuna meridionale; quegli uomini, i cui vivi volti, un tempo, i miei occhi di fanciullo spiarono con ammirata venerazione, sono soltanto fantasmi della memoria. Dileguati nella lontananza dei decenni e visti al di là del limitare severo della morte, questi contorni si accrescono nella grandezza festiva: sulle fronti pallide, sugli occhi rinchiusi, sugli angoli della bocca irrigiditi è terminata l'auto-rità commovente della vita.

O ombre, celate nella lontananza dei decenni e nel grembo oscuro della tomba, o tacita comunità dell'immemorabile chiesa salmodiante della mia infanzia, sono trascorsi i giorni teneri e chiari della vostra infanzia, sono svaniti i sogni vibranti e vigorosi della vostra calda giovinezza, le travi vigorosamente calcolate della vostra più forte virilità sono marcite agli angoli e disfatte alle strutture, sono state dimenticate nella sera della vecchiaia stremata e nella petraia della vita!

Ombre celate, generazioni svanite, cuori spenti da un palpito di gioia o di dolore! L'aratro e la pala hanno rivoltato nella terra i prati, da cui un

tempo serpeggiava il vostro cammino per andare alla chiesa; una giovane macchia chiude quei viottoli boschivi, che il vostro brulichio variegato affollò negli alti mattini domenicali d'estate; le passerelle flessibili sono marcite nelle radure, e il muschio cresce sulle pietre consumate dai vostri passi affrettati. Le nuove generazioni camminano su nuove strade, e le vostre vecchie e familiari rive della chiesa riposano in una pace ferma negli anni: soltanto la solitaria, pericolante arcata del ponte, che si inclina in mezzo alle onde, guida il solitario che si smarrisce in quelle penisole dimenticate, tra gli sperduti fondali delle baie; ricorda i giorni in cui le dieci barche della chiesa, con la prua spumeggiante e piena di variopinti parrochiani, approdavano sulla spiaggia, e le solide travi del ponte si piegavano sotto il peso dei giovani frettolosi che si affollavano uno appresso all'altro, e dei vecchi che passavano con fermezza.

Vedo quella riva antica e familiare, vedo le travi vacillanti e uno scintillio variegato e gioioso sul ponte animato; odo lo scalpiccio svelto di passi affrettati sul sentiero sassoso e venato di radici di pino. Una premura che bruisce interminabile, una fila frettolosa in un sentiero cosparsa di aghi di pino secchi, che serpeggia dileguandosi nei manti boschivi: un formicolio e un brulichio, rami di ragazzi che passano scorrazzando, gruppi di ragazze sussurranti e ridacchianti, uomini seri che marciano gravemente, vecchie che dimenano il capo, fustagno nero e tela indiana a fiori, sventolio

di panni, fruscio di gonne, scalpiccio di tacchi, mormorio di conversazione e risuonare di risate! Vedo la foce del golfo azzurro, nuove barche che corrono nei suoi bagliori, profili di remi che in un batter d'occhi balenano inargentati nell'aria e ribalenano nell'acqua, le maniche di camicia bianche dei rematori che sbatacchiano al vento e una spirale di schiuma che rigurgita più alta davanti alla prua: è la barca nuova che presto sarà a fianco del ponte; un'altra dietro; anche la Pieve in arrivo, con ciurma a centinaia, e gli alti alberi di trinchetto e un nuovo schiamazzo e una gara variegata sulle travi del ponte!

Dalla punta del promontorio guardo più lontano, verso lo scintillante mare aperto: le onde sciabordano come cavalloni scatenati e impetuosi, si gettano una cresta dopo l'altra nelle danze dell'aria, brillano per un attimo nelle azzurre limpidezze, si gettano alle spalle una spirale di schiuma inargentata e si scagliano scintillanti nella loro buia tomba, dando occasione di sciabordate lontane alle azzurre sorelle, tante quante sono quelle che sopraggiungeranno innumerevoli dal mare aperto.

Improvvisamente la pressante e variegata folla dei fedeli e l'insenatura della baia sciabordante d'azzurro si sono trasformate in un batter d'occhi in una cara immagine di tutto il mio paese natale. Con un solo sguardo vedo le sue rive, le sue scogliere povere e brulle nei riflessi del sole estivo e domenicale: onde limpidamente brillanti, lucidamente limpide, scivolano sopra i loro lisci

bordi rossastri; in alto mare, scintillante in lontananza, vedo innumerevoli isole e bracci di mare, e alle foci degli stretti gli occhi di nebbia, i lontani e bianchi scogli rocciosi nelle lontananze nebbiose al largo, come galleggianti gabbiani dalle spalle scure. Vedo centinaia di piccole penisole rossastre e di insenature dalle bianche scogliere, in fondo alla baia le grigie e reclinate botteghe rivierasche, in alto lo schiamazzo strepitante dei gabbiani, e intorno l'odore acre di intestini di pesce. Vedo i bassi boschi bigi dai pini contorti e storpiati dai venti, i miseri sentieri ondulati tra i dossi rocciosi in infinita e lieve pendenza e le lande sassose coperte di erica; vedo ridenti praterie boschive con isole di betulle frondose, il sorbo selvatico in fiore a fianco della collina e la tremula che sta frusciando accanto al cancello, un mughetto che profuma ai piedi della betulla. Innanzi ai miei occhi si stendono valli frondose con campi di segale; il vento ne agita e spazzola le spighe, facendole ondeggiare. Tra le betulle balenano in grembo alla collina i piccoli borghi silenziosi e le case solitarie, sognanti nella loro pace domenicale: la luce del sole brilla nei vetri variegati delle verande e il melo in fiore oscilla all'angolo della facciata. Vedo quei borghi silenziosi, quelle case silenziose, quei soggiorni sonnecchianti in grembo a una mattinata domenicale d'estate, dove la pace vibra come un mormorio d'organi dalle profondità dei secoli.

Con un solo sguardo abbraccio quei mari e quelle terre: centinaia di penisole tra lo sciaguattare inargen-

tato delle onde; pascoli sorridenti di betulle nel prato di mughetti; campi di grano che ondeggiavano mormorando tranquilli al sole di mezza estate; quei borghi e quelle case familiari e sicure, con le loro sponde familiari, e persone familiari, indicibilmente familiari, nei soggiorni sicuri.

Amore, impetuoso come un'inondazione marina che ti affoga, fecondo come il grembo di una donna che si schiude alla maternità, inondami: oh, sventolio delle brezze dopo decenni, profumo, effluvio carezzevole sul mio viso, sulle mie palpebre, riempimi con la tua dolce corrente il

mio petto ubriaco, la mia mente ebbra; persone care oltre i decenni, viste coi miei vivi occhi, calate alle ombre, riprendetevi dalla grandiosità solenne del vostro riposo, aprite gli occhi eternamente chiusi e mostratevi nella ricchezza e nel valore eterno del vostro destino oltremondano, trasfigurato ed esaltato nello sguardo vagante ed anelante del mio rimpianto e del mio amore! Giorni, giorni trascorsi, giorni sereni dei ricordi cari, persone, persone trascorse, persone venerate e mancate al culmine della vita, fate un miraggio dell'istante doloroso del ricordo per i miei occhi amanti!

Fabrizio Mirabella

NOTA SU VOLTER KILPI

Uomo di pochi viaggi (se ne concesse uno solo all'estero, nella vicina Estonia, nel 1937) e di molte letture, in ribellione solitaria contro le tendenze letterarie predominanti al suo tempo, Volter Adalbert Kilpi (1874-1939) fu nei suoi anni giovanili un convinto rappresentante dell'estetismo neoromantico, con opere come *Bathseba* (Betsabea, 1900), *Parsifal* (1902) e *Antinous* (1903), che rispecchiano, in alternativa alle correnti positiviste, un credo estetico-filosofico nutrito dalle letture di Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche.

Sul solco di Nietzsche, di cui si fece alfiere in Finlandia, Kilpi considera la forma come essenziale, a discapito dei contenuti: questi ultimi appaiono come prodotti dell'istituzione culturale borghese, merce di scambio ad uso dei consumatori di beni intellettuali, e quindi elementi dell'ingranaggio, dell'*establishment*. Posizione evidente nella sua prima raccolta di saggi, *Ihmistä ja elämästä* (L'uomo e la vita, 1902), un'apologia di Nietzsche, in cui proclama un'estetica fondata sull'esperienza e sul sentimento individuale, dove l'imitazione della realtà esteriore (la "tirannia della realtà") gioca un ruolo secondario rispetto allo

stato d'animo e alla verità individuale; e giudica aspramente il moralismo della critica universitaria contemporanea¹.

Tra la pubblicazione di *Antinous* (1903) e quella di *Alastalon salissa* (Nel salotto di Alastalo, 1933) trascorre una pausa creativa di trent'anni: il ricordo corre immediatamente al silenzio di Svevo tra *Senilità* (1898) e *La coscienza di Zeno* (1923).

In questa fase Kilpi si dedica tutto al lavoro di capo bibliotecario dell'Università di Turku, e rompe il silenzio solo con un paio di libelli politico-culturali, *Kansallista itsetutkittelua* (Un esame di coscienza nazionale, 1917) e *Tulevaisuuden edessä* (Di fronte all'avvenire, 1918), che sono sintomatici, dal punto di vista delle creazioni posteriori, solo per una predilezione verso il fraseggio serpeggiante, oltre che per la categoricità con cui Kilpi esigeva dalla letteratura esiti originali, criticando le basse prestazioni qualitative ottenute da lui stesso².

Con l'edizione in due volumi di *Alastalon salissa*, si apre la grande opera della maturità: la *Saaristosarja* (Serie dell'arcipelago), che comprende anche *Pitäjän pienempiä* (Gli umili della pieve, 1934) e *Kir-*

¹ Yrjö Varpio, *Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen historia* (Storia della critica letteraria finlandese), Porvoo: WSOY, 1986, p. 119.
² Kai Laitinen, *Volter Kilven myöhäistuotanto* (La produzione posteriore di Volter Kilpi), in: Id., *Metsästä kaupunkiin* (Dal bosco alla città), Helsinki: Otava, 1984, p. 98.

kolle (Verso la chiesa, 1937).

Per lo più *Alastalon salissa* viene associato all'*Ulysses*, alla *Recherche*: paragoni legittimi, poiché l'opera partecipa per almeno due aspetti all'evoluzione del romanzo del Novecento.

In primo luogo le riflessioni dei suoi personaggi vi assumono un ruolo preponderante rispetto alla narrazione (pensiamo solo all'uso di tecniche come il discorso diretto libero e il monologo interiore, apparentemente le più vistose di cui si serve la strategia narrativa dell'autore per ottenere una rappresentazione chiaroscurale e tridimensionale dei personaggi): se la trama venisse esposta continuativamente, il libro rischierebbe di ridursi alle dimensioni di un esiguo fascicoletto.

E poi Kilpi è legato agli altri mostri sacri del Novecento dalla negazione del tempo cronologico: la diversa rappresentazione del tempo resta alla fine la grande chiave di lettura di *Alastalon salissa*.

Nel romanzo naturalista i dialoghi avevano il compito di abbreviare gli spazi, i vuoti del non detto o del superfluo. Con Kilpi tutti questi criteri saltano: la descrizione di una riunione di sei ore richiede oltre novecento pagine nell'edizione originale del romanzo, con una vistosa e deliberata sproporzione. Hellaakoski, nel suo saggio, ritiene necessario un paio di settimane per leggerlo.

Seppure ambientato intorno al 1860, non si tratta di un romanzo storico. Secondo Sampo Haahtela, lo scrittore cercò di dare "una rap-

presentazione dell'intera totalità della vita — non come trama narrativa che avanzi epicamente, ma come un avvenimento simultaneo, come la stessa vita nella sua palpitante generosità. [...] La rappresentazione non conduce dal presente verso il futuro, ma dal passato verso un momento della descrizione che si nutre del presente; tutti i reali avvenimenti dell'opera montano come bolle dal passato, che gli isolani di Volter Kilpi hanno dietro di sé, allorché lo scrittore li porta agli occhi del lettore".

Il lettore ingenuo dovrà superare una fase di disorientamento e di sorpresa: non una trama visibile, ma un accavallarsi e un sovrapporsi di monologhi e di descrizioni (il sottotitolo recita: "descrizione dall'arcipelago") stratificate, che ci danno una spiegazione così dettagliata dei personaggi, dei posti dove preferiscono sedersi, del salotto stesso e delle sue misure, che "su tale base sarebbe possibile redigere una mappa"³; infine le frasi, lunghe talvolta anche due pagine, con paragoni iscritti uno dentro l'altro (in una lettera a Vilho Suomi, del 21.4.1938, l'autore scrive: "L'intera mia opera, rispetto a una narrazione normale, è stata finora come un'equazione a più incognite rispetto a un'operazione normale! Tutto il mio modo di narrare è stato una stratificazione della descrizione, in modo che ciascuna frase fosse levigata per emanare luce in direzioni quasi innumerevoli: una narrazione plastica in luogo di un racconto-silhouette!").

L'anticamera creativa della Serie dell'arcipelago è costituita da un abbozzo di circa 125 pagine, scritto nel 1924, *Langholmassa neuvotellaan* (Trattative da Langholma), dove si delinea già l'argomento centrale di *Alastalon salissa*, cioè il progetto per la costruzione di un brigantino nella Kustavi del 1860: ma il teatro dell'azione è l'intera pieve, e la narrazione ha ancora una struttura tradizionale.

La premessa evenemenziale della Serie dell'arcipelago è data dal capitolo introduttivo di *Alastalon salissa*, "Kirkkomaa" (Il camposanto), dove il narratore si immerge col pensiero nel passato e sperimenta il ravvivarsi dei suoi contorni come doloroso destino personale. Questo brano, col suo Io narrante omodiegetico, non può essere compreso se messo in rapporto col solo *Alastalon*

salissa, ma deve essere contestualizzato nell'economia dell'intera trilogia: il ruolo che vi svolge il tema della memoria⁴ lo rende paragonabile alle proustiane "intermittenze del cuore"; e nel brano finale del romanzo *Kirkolle*, che chiude la trilogia, l'autore guida i personaggi da lui amati allo stesso camposanto i cui cancelli aveva aperto, nel capitolo introduttivo, per andare a risuscitare nel suo animo il tempo perduto:

"Un eterno sole estivo s'inarcava sopra il cimitero, e i poggi restavano nella loro solitudine. Eterno forse anche l'inno, il salmo della comunità, portatore di devozione, dentro i muri della chiesa? Mormorebbero all'unisono, morti e mortali, il grave inno, identico di generazione in generazione, benché mutino i salmisti? I giorni di San Giovanni si ripresenteranno uno dopo l'altro, sempre e di nuovo, anche se al di sotto di un manto di neve"⁵.

3 Kai Laitinen, *cit.*, p. 103.

4 Vedi Kai Laitinen, *cit.*, p. 108.

5 Volter Kilpi, *Kirkolle* [Verso la chiesa], Helsinki: Otava, 1937, p. 440.

L'ESOTISMO DI GOZZANO TRA SOGNO E REALTÀ

(introduzione al racconto *Un voto alla Dea Tharata-Ku-Wha*)

Di GUIDO GOZZANO (Torino 1883-1916) sono note soprattutto le raccolte di versi (*La via del rifugio*, 1907; *I colloqui*, 1911), che lo rendono uno dei più significativi e personali esponenti, in Italia, della poesia post-simbolista e crepuscolare. La sua opera in prosa — non particolarmente ricca e tuttavia non trascurabile — è rimasta per lo più in ombra, forse anche in virtù della sua rapida celebrità come poeta delicatamente malinconico. Essa consiste in racconti, fiabe, divagazioni su svariati soggetti, prose di viaggio. Questi lavori, comparsi su quotidiani e riviste talvolta per necessità finanziarie, o inediti, furono in gran parte raccolti dal fratello e pubblicati in volumi postumi: *Verso la cuna del mondo* (1917), *L'altare del passato* (1918), *L'ultima traccia* (1919).

* * *

Un voto alla Dea Tharata-Ku-Wha fa parte di una serie di scritti che traggono ispirazione dal viaggio in India compiuto tra il febbraio ed il marzo 1912: una meta che già allora stava diventando, con lo sviluppo della navigazione, dei traffici, del turismo, sempre meno 'misteriosa' e sempre più snobisticamente 'eso-

tica'. Queste prose però non nascono di getto, di giorno in giorno o di settimana in settimana, dal contatto vissuto con quella realtà straordinaria (nel senso letterale della parola): sono invece frutto di un ripensamento, di una 'rivisitazione' emotiva, o magari la rielaborazione di appunti (per altro non giuntici) e letture fatta più tardi, in patria, più di un anno dopo. La prima di esse esce sul periodico "La Lettura" nel gennaio 1914, e a partire da questo mese altre nove compaiono su "La Stampa" con cadenza pressoché mensile; tre vengono pubblicate su "La Donna" tra il 1915 e il 1916, e altre quattro, ancora inedite, vedranno la luce nella raccolta del 1917, uscita con prefazione di G. A. Borgese e con il titolo, suggerito dall'autore stesso, di *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*.

Ora, non è questa la sede per discutere la realtà ed i limiti del viaggio gozzaniano ed il rapporto, più o meno stretto, fra questo e gli scritti che sembrano raccontarne le tappe. Saremmo invece tentati di confrontare le reazioni, i giudizi e i pensieri del poeta torinese con quelli di altri illustri viaggiatori che percorsero, in una singolare coincidenza cronologica, almeno in parte il suo stesso iti-

nerario: H. Hesse (settembre-dicembre 1911) e H. Keyserling (ottobre 1911-settembre 1912); per non parlare di P. Loti (dicembre 1899-marzo 1900), del cui diario indiano — *L'Inde (sans les Anglais)*, 1903 — il nostro Guido fece certamente uso. Basterà qui rilevare come l'esperienza di Gozzano non tragga origine da quella inquietudine intellettuale profonda che, in piena crisi della coscienza europea, spinge i primi due a cercare nuovi lumi e certezze nell'Oriente, né da un esotismo vissuto come ragione esistenziale, alla maniera di Loti. Benché C. Calcaterra scriva: "L'ultima volta che vidi il Gozzano era il tempo in cui meditava di andar nell'India e recava in sé non solo il desiderio di veder terre sconosciute, ma anche nuove plaghe dello spirito"¹, in effetti tali stimoli dovevano essere più dichiarati che ansiosamente sentiti: ed il rapporto con quei nuovi orizzonti, anche spirituali, resta piuttosto superficiale. Sembra invece che la partenza, nel suo caso, abbia più modesti obiettivi di 'salute e divertimento' — come non aveva difficoltà a dire, in un contesto familiare² — nonché, ma in termini assai vaghi, di lavoro. Il temperamento e la cultura del poeta, altre alle sue condizioni fisiche, non erano del resto tali da indurlo alle avventure (nemmeno interiori): precise preoccupazioni, invece, dovevano spingerlo ad un estremo tentativo di risollevare, con una lunga crociera marina, ed un soggiorno in climi caldi, una salute declinante.

1 Carlo Calcaterra, *Le opere e il poeta*, prefazione al volume G. Gozzano, *OPERE*, a cura di C. Calcaterra e A. De Marchi, Garzanti, Milano 1948.
2 Lettera a Eufrosina Giordano, riportata in 'Appendice II' a G. Gozzano, *Verso la cuna del mondo*, a cura di Giorgio De Rienzo, Mondadori, Milano 1983.

* * *

Non che in Gozzano manchi la nota esotica, il fascino dei paesi d'oltremare: questo affiora con chiarezza, talvolta, nei suoi versi. Così, nel commosso ritratto di un vecchio fedele servitore della famiglia, rievoca il suo antico, solenne, raccontare che lo incantava, bambino:

*mi narravi di guerre e d'altri popoli,
dicevi del Mar Nero e Sebastopoli,
dei Turchi, di Lamarmora, d'Odessa.*

*E nel mio sogno s'accendean le vampe
sopra le mura. Entrava la milizia
nella città: una città fittizia
quali si vedon nelle vecchie stampe,*

*le vecchie stampe incorniciate in nero:
...i panorami di Gerusalemme,
il Gran Sultano carico di gemme...:
artificiose, belle più del vero;*

(L'analfabeta)

Di un esotismo oleografico sono anche intrise le parole di congedo tra il giovane avvocato e la Signorina di Vill'Amarena, 'nel mestissimo giorno degli addii':

*'Dove andrà?' — 'Dove andrò? Non so...
Viaggio,
viaggio per fuggire altro viaggio...
Oltre Marocco, ad isolette strane,
ricche in essenze, in datteri, in banane,
perdute nell'Atlantico selvaggio...'*

(La signorina Felicita)

E in una tale dimensione tutta letteraria è collocata la dolce e tragica favola di Paolo e Virginia:

*Splende nel sogno chiaro
l'isola dove nacqui e dove amai;
rivedo gli orizzonti immaginari
e favolosi come gli scenari,
la rada calma dove i marinai
trafficcavano spezie e legni rari...*

*O soave contrada! O palme somme
erette verso il cielo come dardi,
fiabelli verdi sibilanti ai venti!
Alberi delle manne e delle gomme,
ebani cupi, sandali gagliardi,
liane contorte, felci arborescenti!*

(Paolo e Virginia)

È un 'oltremare' di maniera, dolce e rassicurante nella sua atmosfera di sogno, suggestivo proprio nella sua lontananza, nella sua improbabilità.

Qualcosa di tali atmosfere ritroviamo quando Gozzano descrive qualche ambiente o paesaggio indiano visitato solo con l'immaginazione, mediato da letture, relazioni e descrizioni altrui: come nelle pagine dedicate a 'Gaiapur: città della favola' o ad 'Agra, l'immacolata'. Sono le ultime a comparire, queste 'lettere', e dunque le più lontane dall'esperienza viva dell'Oriente.

Ma il contatto vero con il mondo tropicale, quello realmente visto tra Bombay e Ceylon, sembra piuttosto turbarlo, quasi respingerlo, e determina ben presto stanchezza e nostalgia. Arrivato a Bombay i primi giorni di marzo, ancor prima di partirne per continuare il viaggio chiede alla compagnia di navigazione di anticipare il ritorno, che verrà fissato per il 15 aprile, un mese prima di quanto preventivato. Al di là dell'entusiasmo di facciata per la bellezza dei luoghi 'paradisiaci' e degli 'hotel

raffinatissimi', per la dimensione mondana ed internazionale in cui si muove, si avverte un senso di sgo-mento per gli eccessi dell'India nella vita e nella morte, nel disfacimento. Parole di nostalgia compaiono nelle lettere inviate in Italia, per lo più da Ceylon. All'amica Candida Bolognino scrive: "...Quanto diversa questa dalla luce dei pomeriggi estivi nel nostro Canavese! Ma pur così dolci! Anche in questo incanto ne sento la nostalgia! Anche nel paese più bello del mondo si sente il desiderio in cuore della patria lontana...". Ed alla madre, quando è ormai vicino al ritorno: "...ti confesso che dopo la bellezza di vegetazione troppo gigantesca e troppo mostruosa di Ceylon penso quasi con sollievo al verde mite e riposato del Canavese."³ Anche in *Un Natale a Ceylon* lamenta la nostalgia, rileva la 'spaventosa distanza dalla patria'.

Fin dall'inizio, nelle prose 'indiane', questa sembra essere la nota dominante. Allorché visita il tempio di Garapuri, nell'isola di Elefanta, durante i giorni della sosta a Bombay, la vegetazione gli appare 'demente, senza freni e senza nome'; il simbolismo religioso dei bassorilievi è 'pazzesco'; l'impressione che il grande tempio sotterraneo gli lascia, "...troppo vasto, umido, oscuro, non animato che dallo squittire dei pipistrelli e dallo stillicidio delle infiltrazioni, è tetra, non religiosa." (*Le grotte della Trimurti*). Le figure gli danno 'un brivido d'orrore'. È vero che poco dopo definisce l'isola, per il rigoglio della sua vegetazione, 'paradisiaca', ma ciò non significa

che vi si senta a suo agio. In *Un Natale a Ceylon*, infatti, scrive: "...questa natura paradisiaca m'appare ostile, inquietante come un paesaggio antidiluviano..."; e la flora, nella sua esuberanza caotica, è ancora una volta definita 'demente'.

Così il sogno esotico vacilla, al duro confronto con la realtà: una realtà forte, tutt'altro che manierata, alla quale il nostro Guido non era, culturalmente e psicologicamente, preparato. Né si era posto davvero il problema di diventarlo, essendo incalzato da ben altre preoccupazioni. Egli stesso ammetteva di essersi recato in India con inadeguata 'preparazione storica', e di averla guardata 'con occhio di poeta', 'superficialmente'⁴. Sguardo ed esperienza in cui trova conferma quel sentimento della vita che segna profondamente tutta l'opera di Gozzano, e al quale ha dato forma di leggera favola in un testo poetico minore, rimasto a lungo inedito, ma che vale la pena di conoscere dal titolo *La più bella*⁵.

*Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata:
quella che il Re di Spagna s'ebbe da suo
cugino,
il Re di Portogallo, con firma suggellata
e bulla del Pontefice in gotico latino.*

*L'Infante fece vela pel regno favoloso,
vide le Fortunate: Iunonia, Gorgo, Hera,
il mare di Sargasso e il Mare Tenebroso
quell'isola cercando... ma l'isola non
c'era.*

*La segnano le carte antiche dei corsari.
..Hisola da trovarsi?..Hisola pellegrina?..
È l'isola fatata che scivola sui mari;
talora i naviganti la vedono vicina...*

*Radono con le prore quella beata riva:
tra fiori mai veduti svettano palme
somme,
odora la divina foresta spessa e viva,
lacrima il cardamomo, trasudano le
gomme*

...
*S'annuncia col profumo, come una
cortigiana,
l'Isola Non-Trovata... Ma, se il pilota
avanza,
rapida si dilegua come parvenza vana,
si tinge dell'azzurre color di lontananza...*
(La più bella)

* * *

Tra gli scritti ispirati dal viaggio in India, *Un voto alla Dea Tharata-Ku-Wha* è uno dei primi pubblicati. Uscito sulla "Stampa" il 30 gennaio 1914, non entrò a far parte di *Verso la cuna del mondo* per il suo esplicito carattere di fantasia narrativa; così pure *Sull'oceano di brace*, uscito subito dopo (il 16 febbraio): una novella dai disinvolti toni mondani. Si direbbe che, almeno inizialmente, Gozzano preferisse stendere i propri ricordi, le immagini e le impressioni del viaggio, in termini liberamente narrativi, piuttosto che giornalistici o da relazione odeporica. E, nei primi, sintetizza quasi inconsciamente i due aspetti dell'esperienza che più lo hanno colpito. Da una parte il fascino un po' snob delle 'gaie lusinche degli Hotel cosmopoliti', delle sere in abito da società, in un ambiente raffinato e anglicizzante: "...col tramonto comincia l'implacabile etichetta inglese e si cena tra una falange d'uomini in sparato e dame seminude. Ho per amici i Con-

3 Le lettere sono riportate in 'Appendice II', op. cit.

4 Lettera a Candida Bolognino, in 'Appendice II', op. cit.
5 Lo leggiamo tra le *Poesie sparse*, pubblicate nell'edizione garzantiana delle OPERE a cura di C. Calcaterra e A. De Marchi.

soli di Francia e d'Olanda..." scriveva compiaciuto ad Amalia Guglielminetti⁶. Dall'altra, la ripulsa nei confronti di quella 'cuna del mondo' che non gli si rivela splendida, incantevole, rutilante come nei romanzi salgariani, ma inquietante, barbarica, incomprensibile. È questo lo stato d'animo che prevale in *Un voto alla Dea Tharata-Ku-Wha*.

Si tratta di un racconto strano, di gusto quasi 'gotico', del tutto insolito per Gozzano: una storia in cui realtà e magia si intrecciano, sullo sfondo cupo dell'India e dei suoi 'tremila Dei'. Il tono è disincantato, e l'autore prende le distanze da tutto ciò, facendo sfoggio di solido scetticismo occidentale: ma l'abbondanza di punti esclamativi ed interrogativi, in queste pagine, sembra rivelare la sua reazione emotiva (in fondo, di rigetto) davanti ad ambienti, atmosfere, ombre di realtà così aliene, estranee alla consueta, rassicurante normalità canavesiana.

L'Industan, 'questa penisola grande trenta volte l'Italia', provoca nel viaggiatore della novella soprattutto stanchezza e irritazione; i suoi edifici sacri e le sue assurde credenze suscitano in lui più stupore e sarcasmo che interesse. La visita ai templi di Lambahadam è frutto di una decisione improvvisa e quasi casuale. Il tempio è descritto come una 'mole titanica', un 'ammasso babelico' di cuspidi, terrazzi, scalee, attorniato da un turbinio di corvi ed avvoltoi che fanno uno 'stridio assordante ed ostile'. L'insieme è un macigno lavorato dall'uomo, che par

caduto dal cielo, anzi 'gettato da Vichnou' nelle pianure dell'Industan: una 'stranezza geologica' che evoca cataclismi primordiali. La roccia è tutta traforata a gallerie e santuari dai quali si leva 'un salmodiare selvaggio'... Et cetera. Si potrebbe continuare, ma è meglio lasciare le immagini e la suggestione, quale che sia, alla lettura del testo.

Un particolare curioso: il nome di Tito Vinadio, l'odioso e odiato critico letterario, compare in altri testi gozzaniani. Sono tre racconti che troviamo nel volume postumo *L'ultima traccia: Melisenda, Un addio e L'erede prescelto* (questi ultimi due, quasi due capitoli di uno stesso racconto). Ma, stranamente, qui Tito Vinadio è il nome del protagonista, in cui non è difficile scorgere, specialmente in *Melisenda*, i tratti dell'autore. Perché nel *Voto alla Dea...* quel nome designa invece l'antagonista da eliminare? Una bizzarria? O dobbiamo leggerci una specie di sdoppiamento della personalità, un omicidio-suicidio simbolico? O una inconscia allusione alla propria fine, sentita come fatale e imminente? Non è dato saperlo. Comunque, per noi Gozzano resta il delicato poeta di Carlotta e di Speranza, di Felicita, di Virginia: un Totò Merumeni assai meno gelido e arido di quanto voglia far credere, che mai come quando si pone nella prospettiva del lontano Oriente ci appare '...un buono / sentimentale giovane romantico...': proprio quello che finge di non essere, ed è.

⁶ La lettera è in 'Appendice II', op.cit.

Guido Gozzano

UHRILAHJA*

— Matkatavarani! Matkatavarani!

Kadoksissa! Kaikki yhdeksän sinkkiarkkua, joihin olin omin käsin maalannut kolmivärisen raidan erottaakseni ne asemien ja satamien kaaoksessa! Tiikerin, pantterin, pythonin nahat ja paratiisilinnut kadonneet! Kahdeksansataa Uuden-Guinean paratiisilintua, kokonainen omaisuus! Rasiat ja purkit täynnä harvinaisia hyönteisiä, kokonaisen vuoden vaivannäön ja maanpakolaisuuden tulos kadoksissa!

Voi tätä Lambahadamin asemaa vehreiden kookospalmujen keskellä Hindustanin eteläisimmässä kolkassa! Tuntuu että olen tulossa hulluksi... Kaiken kukkuraksi minun on puhuttava, huudettava, raivottava vieraalla kielellä jollekin syntyperäiselle, pronsista kristuspatsasta muistuttavalle univormupukuiselle, kaluunoin koristellulle asemapäällikölle, joka kuin lohduttaakseen ilmoittaa eräiden muidenkin varsin kallisarvoisten matkatavaroiden kadonneen tuossa lennätinlinjojen kudelmassa, joka verkon tavoin sulkee sisäänsä koko valtavan, kolmekymmentä kertaa Italiaa suuremman niemimaan!

— Kirottu se päivä, jona päätin palata kotimaahani junalla halki koko Hindustanin! Nyt purjehtisin Intian valtameren tyynellä sinellä. Ma-

kaisin lepotuolissa savuke suussani, Weberin uusin hengentuote kädessäni ja odottelisin lounaskellon kutsumaa. Matka-arkkuni uinuisivat varmassa tallessa syvällä lastiruumassa. Kirottua!

Ranskalainen matkakumppanini, konsulaatin asiamies, jonka olin tavannut Madurassa, ei enää tohtinut lohduttaa minua leikinlaskulla. Hän vain hoki hokemistaan: — *C'est rigolo, c'est rigolo...*

Siinä saapuukin juoksujalkaa boy, joka oli lähetetty postitoimistoon noutamaan sähkösanomia. Hän tuo meille postin: jälkeemme lähetettyjä kirjeitä ja sanomalehtiä kymmeniltä asemilta. Italiasta ei tule kovinkaan ilahduttavia uutisia. Äitini kirjoittaa olevansa kyllästynyt vanhan setäni, genovalaisen papin, suvaitsemattomuuteen. Niin kauan kuin muistan, hän on ollut oikea kiusankappale ja tyrannisoanut perhetämme. Saan myös suurimman italialaisen kirjallisuuslehden kolme numeroa. Avaan yhden niistä ja silmiini osuu nimi, jota vihaan enemmän kuin mitään muuta. Tito Vinadio on kirjoittanut kaksikymmentä sivua uusimmasta kirjastani, johon olen vuodattanut sydänvereni ja johon olen uhrannut kuusi vuotta nuoruudestani. Arvatenkaan hän ei kirjoita minusta myönteiseen sä-

* Guido Gozzano, *Un voto alla dea Tharata-Ku-Wha*, da "L'altare del passato", 1918.

vyyn. Mutta ei, eihän tämä voi olla totta! Hän ei olekaan kirjoittanut arvostelua vaan liudan henkilökohtaisia herjauksia, sukkeluksia kuin suoraan *Guerrin meschinosta* tyyliä, joka vaikuttaa humalaisen kirjurin ja kärtyisän vanhapiikaopettajattaren yhteistyöltä. Ja tämä vielä Italian suurimmassa kirjallisuuslehdessä, italialaisen kirjallisuuden arvovaltaisimmassa julkaisussa! "Sulosanoja", jotka kotimaassa ollessani nostattaisivat vain viiden minuutin pahantuulisuuden puuskan ja siinä kaikki. Mutta täällä jumalten kuvia palvovan Intian äärissä, alkeellisen aseman odotushuoneessa matkatavaroiden katoamisen vaivatesa mieltä tämä halpamainen isku kuvottaa minua. Se herättää minussa kaunantunteen — epäoikeudenmukaisen tosin — koko isänmaatani kohtaan, ja näen sieluni silmillä tuon saksalaismaisen vaalean, julkean ja suulaan, kimeä-äänisen roomalaisen sepustelijan, Tejan pilapiirrosten Camillo Cavourin oudon kaksoisolennon.

Nousen rivakasti ylös. Omituista, mutta matkatavaroiden katoaminen ei vaivaa minua enää. Tuskastus ja kiukku ovat kumonnet toinen toisensa ja hälventäneet yhtäkkiä ahdistukseni.

— Onko meillä aikaa käydä Lambahadamin temppeleissä? Mainiota. Lähdetään.

Aseman ulkopuolella oli kolmenlaisia kulkuneuvoja odottamassa matkustajia. Siellä oli kyttyräselkäisten intialaisten seebuhärkien vetämiä vaunuja. Härkien pitkät, käyrät sarvet kaartuivat taaksepäin kohti selkää, ja niihin oli maalattu

punaisia ja sinisiä renkaita. Toisena liikkumisvälineenä oli bambusta tehtyjä, lakkavärillä maalattuja riksoja, joita alastomat alkuasukkaat juosten vetivät. Kolmantena vaihtoehtona oli elefantteja, joiden selässä keikkuivat kahdeksanpaikkaiset kantotuolit. Elefantit olivat vanhoja ja ryppyisiä kuin vesileilit. Nekin oli maalattu kirkkain värein kuin vanhat nahat, ja niiden selkään oli laitettu silkistä ja kuluneesta haalistuneesta sametista tehty loimi.

Eurooppalaisia ei näkynyt. Ympärilläni tungeksi vain pronssinvärisiä, alastomia alkuasukkaita lumenhohtoisine hampaineen. Jo luonnostaan valtavan suuret silmänsä he saivat näyttämään vieläkin syvemmilta ja suuremmilta kajailla. He ehostivat silmänsä taidolla, johon eivät yllä meidän hienostuneimmatkaan ilotyttömme. Sulavaliikkeisten nuorten tyttöjen ainoana asuna oli kaulaan ripustettu ketju ja metallisydän, joka heilahteli sinne tänne siellä, missä sen olisi pitänyt peittää.

Kaupunki yksikerroksisine valkoisine ja vaaleanpunaisine taloineen oli puhdas ja vilkas värisevien kookospalmujen ja vehreiden banaanipuiden suojassa. Kattoja kruunasivat korppien pitkät, mustat jonnit, papukaijosten vihreät rivistöt sekä aamuiseen kokoukseensa kerääntyneiden apinoiden laumat. Kulkuneuvomme vei meitä ikkunoiden korkeudella. Näimme sisällä taloissa hiuksiaan kampaavan naisen, lastaan nuhtelevan äidin, rahojaan laskevan kauppiaan, Visnu-jumalan kuvan sekä pienoispatsaat, jotka esittivät kaksikymmenkäsivartista

Sivaa ja elefanttipäistä Ganesaa. Miehet, naiset ja lapset tekivät pienen kumarruksen ikkunasta, hymyilivät ja tervehtivät intialaiseen tapaan pitäen käsiään vastakkain otsalla.

— Matkatavarani! Matkatavarani!

Muistini, jonka näkemäni uudet asiat olivat hetkeksi saaneet uinahamaan, herää taas kivuliaasti horroksesta.

Kantotuolissa on täysi lasti: me kaksi ja kuusi syntyperäistä intialaista. Olemme kaikki pyhiinvaeltajia matkalla Pilven temppeliin.

Siinä temppeli jo onkin, ja kaikki muu muuttuu toisarvoiseksi. Vihreän kookospalmumeren yllä turkoo-sinsinistä taivasta vasten kohoaa jättiläismäinen kauttaaltaan kultainen rakennus. Terassien, kupolien ja portaiden sekamelska sotkee kaikki painovoiman lait, kumoo arkkitehtuurin käsitteet suhteesta ja linjasta. Luomus, joka on arviolta kolmen suuren pyramidin kokoinen, ei voi olla ihmiskäden aikaansaannos!

Ihmiskätten työtä se ei olekaan, vaan kivenjätkäle, joka on pudonnut taivaasta Hindustanin äärettömälle tasangolle aikojen alun luonnontuulitörmäyksissä. Kun Visnu oli luonut maailman, hänen käsiinsä oli jäänyt tähteenä materiaalia luomistyöstä. Hän kieritti sen rullalle ja heitti umpimähkään tyhjyyteen. Se putosi Lambahadamin tasangolle neljäsataa metriä kasvimeren yläpuolelle kohoavaksi mahtavaksi möhkäleeksi. Tuhansien vuosien ajan ihmiset ovat muokanneet sitä kuin elefantin syöksyhammasta.

Eläväpintainen kallio on puhkottu käytäviksi, terasseiksi ja portaiksi. Sisällä avautuvat brahmalaisuuden kolmelle tuhannelle jumalalle omistetut valtavat pyhäköt. Pyhät tulet ovat palaneet niissä ikimuistoisista ajoista asti, ja pyhäköt on verhottu kauttaaltaan aidolla kullalla. Joka puolelta Intiaa virtaa uskovia uhraamaan jumalille kahmalokaupalla ja lokiviä ja kolikoita.

Nousemme ylös portaita, jotka on hakattu kiemurtelemaan pystysuoralle seinämälle. Allamme avautuu loputon vihreä tasanko, jota rajaa ainoastaan muiden pienempien temppeleiden huippujen ja kupoleiden sieltä täältä rikkoma kirkkaansininen taivaanranta. Pyhinä pidetyt korpit ja korppikotkat kaartelevat temppelin ympärillä ja raakkuvat korviavilhojan vihamielisesti. Sisältä pyhäköistä kantautuu alkukantaisista veisuuta, matalaäänistä rummutusta, joka vuoroin muuttuu pelottavaksi kuin leijonan karjunta, vuoroin vaimenee suristen kuin sudenkorento kuolinkamppailussaan.

— Matkatavarani! Matkatavarani!

Nousemme edelleen. Kuljemme yhä uusien terassien ja käytävien läpi. Meitä vastaan astelee ylvään näköisiä bramiineja, joilla ei ole muuta vaatetusta kuin kaistale kangasta vyötäröllä, mutta jotka ovat jalompia kuin hienoimmatkaan herrasmiehet tärkeissä kauluksissaan. He seuraavat meitä poissaolevin katsein. Heidän otsaansa on maalattu punainen Visnu-jumalan kolmihaarainen atrain, sama merkki, joka vilahtaa talojen päädyissä, palmujen rungoissa sekä elefanttien

ja seebujen otsilla.

Siirrymme häikäisevästä päivänvalosta pyhäkön uumeniin ja joudumme hetkeksi täydelliseen pimeyteen. Sitten alamme erottaa uhrilamppujen valoja, liekehtiviä rovioita jumalpatsaiden edessä sekä kullan ja jalokivien kimallusta niiden lukuisilla käsivarsilla, otsarivoissa, valtavilla rinnoilla ja elefantin kärsillä. Pilarit ja kiveen veistetyt pitsimäiset holvit ulottuvat loputtomina hämärään. Pimeistä holvikäytävistä kantautuu jatkuvaa vikinää ja kuin suunnattomien kankaanliepeiden hiljaista kahinaa: sylinlevyisiä lepakoita. Päivisin ne roikkuvat tuhatpäisinä laumoina synkkien holvien katoista ja öisin syöksyvät ryöstämään plantaasien hedelmiä.

Olemme jo istuneet ja levänneet puolisen tuntia viimeisessä pyhäkössä temppelein viileässä hämärässä. Ulkona julma aurinko porottaa korkealta taivaalta. Silmät ovat jo ehtineet tottua hämärään. Erotan jumalten kammiot. Jumalten patsaat on suljettu kuin petokissat rautahäkkeihin, joiden edessä loimua-va tuli maalaa verenpunaisilla heijastuksillaan patsaiden kasvoille hirviömäisiä ilmeitä.

— Matkatavarani! Matkatavarani!

Eräs mies, intialainen poliisi, on kuullut vaikerrukseni ja nähnyt minut istumassa pää käsien välissä. Hän lähestyy avuliaana:

— Onko herroille tapahtunut jokin vääryys?

— Ei, ei mitään vääryyttä.

Pariisilainen ystäväni kertoo hänelle syyn lohduttomuuteeni. Heidän keskustellessaan eräs vanha

alaston valkopartainen bramiini nousee ylös ja kääntyy meitä katsovan poliisin puoleen hymyillen:

— Herrat, Aparapandran *high-priest*, käden ulottumattomissa olevien esineiden jumalattaren ylipappi ehdottaa uhrilahjaa matkatavaroittenne löytymiseksi. Maksu on pieni, yksi rupia, ja tulos taattu!

Poliisi loittonee nauraen.

Uhrilahja käden ulottumattomissa olevien esineiden jumalattarelle? Vaikka heti! Mistä tämä rouva mahtaa löytyä? Tuoko hän on? Ojennan rahan ja kumarrun irvokkaan olennon puoleen, joka on suljettuna ikiaikaiseen häkkiin. Muut papit ovat ympärillämme ja seuraavat kiinnostuneina meitä kahta, heidän jumalahmojaan palvovaa *epäpuhdasta*. Vuoron perään he astuvat eteenpäin ja tarjoavat lahjojaan: — Uhrilahja jumalalle kobranmyrkyä vastaan? Kävellessä sattuvia onnettomuuksia estävälle jumalalle? Hedelmällisyyden jumalattarelle? Pahalta silmältä varjelevalle jumalalle? Tharata-Ku-Whalle, ei enää vihollisen jumalattarelle?

Voi minua! Mitä onkaan väkijoukko tehnyt Vedojen jumalaiselle aarteelle! Mihin häpeälliseen epäjumalanpalvontaan se onkaan alentanut Upanishadin suurenmoisen filosofisen perinnön, sanoin selittämättömän olemuksen, ykseyden, ehdottomuuden! Luotaantyyntävä markkinapaikka, jossa jokaisella armolahjalla on helppoheikkensä niin kuin Euroopan suurissa tavarataloissa, joissa erikoismyyjät kauppaavat tuotteitaan!

— Ei enää vihollisen jumalatar? Mitä se tarkoittaa?

— Kuolemaa, vastaa pappi rauhallisesti, — tai jotakin muunlaista vapautumista henkilöstä, joka vaijaa teitä.

Tito Vinadion hahmo kävi mielekseni. Se virnisteli Camillo Cavourin tyyllisine vaaleine pulisonkeineen.

Olin hiljaa, mutta pariisilaisystäväni huusi innoissaan:

— *Mais très bien ça!* Minäkin tunnen vähintään parikymmentä henkilöä, joita en enää välittäisi nähdä!

Remakasti nauraen lähestymme uutta alttaria. Pappi, ensimmäistäkin raihnaisempi ja synkempi, leikkaa suuresta palmyrapalmun lehdestä suorakaiteen muotoisen palan, ojentaa minulle sen sekä väriin kastetun siveltimen ja viittaa minua kirjoittamaan.

Kirjoitan Tito Vinadion nimen ja heitän lapun hiillockseen, joka ahmaisee sen rätisten. Luiseva käsi ojentaa heti toisen lapun. Vielä toinenkin uhri? Eihän minulla ole vihamiehiä. Kenestä vielä haluaisin eroon? Ai niin! Don Fulgenzista, perheemme kiusankappaleesta. Pian hänenkin nimensä on kirjoitettu ja tulen nielemä. Luiseva käsi ojentaa minulle taas uuden lapun, ja mietin, kuka vielä olisi mielestäni vastenmielinen... Ai niin, se ärsyttävä koukkunokkainen mies, varsinainen pahanilmanlintu. Kaikki epäonnistuu, kun näen hänet, ja minä näin hänet usein raitiovaunussa, junassa tai teatterissa. Kirjoitan: *Ärsyttävä koukkunokkainen tuntematon*.

Neljäs lappu. Ei, ei! Nyt riittää. Nauran, mutta tämä leikki varjojen, noiden synkkien jumalankuvien ja lepakkojen kirkunan keskellä alkaa tuntua jotenkin selkäpiitä karmival-

ta.

Pariisilaisystäväni sen sijaan on armoton. Hän kirjoittaa ja heittää tuleen lapun toisensa jälkeen kiroten jumalattarelle koko sukunsa: *Véronique-täti! Alexis-setä! Serkkuni Frédéric! Serkkuni Ciprien! Ystäväni Chautel!*

Tartun ystäväni ja raahaan hänet ulos auringonvaloon. Laskeudumme portaita nauraen:

— Monestako te hankkiuduite eroon?

— Kolmesta.

— Kolmestako vain? Minä pääsin eroon neljästätoista henkilöstä, joista jotkut ovat sukulaisiani, jotkut työtovereitani diplomaattikunnasta.

Illalla, kun juna on jo kaukana Lambahadamista, ystäväni istuu ravintolavaunun pöydän ääressä ja kirjoittaa ruokalistan taakse luettelolon nimiä ja lukuja. Hän on vaiti ja sanoo sitten nauraen:

— Anteeksi, nyt olen valmis. Tein listan päiviltä poistetuista. Ottamatta ensinkään huomioon viiden työtoverin menetyksestä aiheutuvia henkisiä ja aineellisia etuja minua odottaa Ranskassa, jos Tharata-Ku-Wha -jumalatar on suosiollinen, neljän miljoonan seitsemänsadan tuhannen liiran perintö...

Yöllä, kun en enää jaksa katsella vain maisemia tai laskea leikkiä, minut valtaa jälleen ahdistus kadonneiden aarteideni takia. Juna etenee koko ajan huimaavaa vauhtia. Unettomuus ja epätoivo kiusaavat minua aamunkoittoon asti. Olen ehtinyt nukkua noin tunnin verran, kun herään kumppanini iloisiin huutoihin. Olemme Kahallan asemalla.

— *Mon ami!* Nopeasti ulos!

Laskeudun alas junasta. Kymmenen askeleen päässä minusta kukikkaan katoksen alla näen yhdeksän matka-arkkuani kauniissa pyramidin muotoon kasatussa pinossa. Ne välkehtivät tropiikin auringon paisteessa Italian lipun värisine juovineen.

Ensiksi kosketan niitä, hyväilen niitä pitkään luullen näkeväni unta. Sitten pelästytän syleilylläni asemapäällikön sekä vanhan hindun, joka pakenee paikalta kauhusta kalvenneena amulettejaan tunnustellen. Syleilen myös kumppaniani, joka on vielä riehakkaampi ilosta kuin minä. Alamme pyöriä piirileikkiä pitäen toisiamme käsistä, ja vähitellen jalkammekin yhtyvät ilonpitoon tehden meistä huimaavasti pyörivän väkärän.

— *Viva la Francia!*

— *Vive l'Italie!*

Asemapäällikkö tarttuu meitä olkapäistä, erottaa meidät ja yrittää rauhoitella. Hän pakottaa meidät nousemaan junaan lieväää väkivaltaa käyttäen. Mutta minä en nouse ennen kuin saan takuut siitä, että matkatavaroitani tullaan vartioimaan tarkasti ja että niistä ilmoitetaan etukäteen sähköitse Bombayhin asti.

Seuraavat kaksikymmentä päivää ovat kerrassaan loistavia tuon aina niin iloisen pariisilaisen seurassa.

Mutta kun meidän Bombayssa täytyi erota ja nousta höyrylaivoihin, jotka kuljettaisivat kummankin omaan kotimaahansa, ystäväni yllättäen kalpeni ja kirje hänen kouristuneiden sormiensä välissä alkoi

täristä.

— *Ah! Les malheureux!*

— Mitä? Ketkä?

— *Mes cousins...*

— Mitä heistä?

— ...ovat syöksyneet maahan Gustinin yksitasolla... setäni on tullut hulluksi... Mitään ei ole tehtävissä!

Minä säikähdin. Kuulin korvissani kolme nimeä. Näin taas edessäni pimeän lepakkoluolan ja bramiinin, jonka rinta oli valkean karvoituksen peittämä. Pylväiden välissä hiiliastian veronpunaudessa loisteessa hymyili jumalatar ivallisesti. Lohdutin ystävääni ja saatoin hänet laivalle, joka nosti ankkurinsa iltapäivällä. Vähän myöhemmin nousin itsekin matkatavaroineni Italiaan lähtevään laivaan.

Mutta kymmenen päivää myöhemmin Adenissa sain äitini lähettämän kirjeen, joka sai kylmät väreet kulkemaan selkäpiitäni pitkin.

...minun pitäisi kirjoittaa mustareunaiselle paperille, mutta sehän olisi teeskentelyä, varmasti ymmärrät ... Don Fulgenzi poistui keskuudestamme kolme päivää sitten...

Vapisin. Ei! Ei! Syynä ei mitenkään voinut olla temppelin jumalatar! Kaksi varomatonta nuorukaista syöksyy alas tuhannen metrin korkeudesta, isä tulee hulluksi, vanhan häijyläisen kärsimykset vihdoinkin päättyvät. Eikö tämä ole kaikki aivan luonnollista? En kai minä vain vapise? Onko minustakin tulossa teosofi tai mielenvikainen?

Kuului lounaskellon kutsu. Valot, kukat, kristalli, kauniit paljaat olkapäät sekä upseerien hilpeys palauttivat todellisuudentajuni. Puna kohosi kasvoilleni ja minua nolotti.

Halusin unohtaa. Kahdeksan päivän kuluttua Genovaan saapuessamme olinkin jo unohtanut kaiken.

Kuukaudet kuluivat. Viime syksynä istuin Venetsiassa erään taidemuseon salissa silmät puoliummessa levätäkseni ja ihaillakseni Kraewetzin kaunista merenneitoa. Kaksi aivan maalauksen edessä seisovaa taiteenharrastajaa vei kuitenkin aimo annoksen nautinnostani. Toinen heistä, pitkä ja tummahiuksinen mies, tuki pientä kumaraselkäistä valkohapsista vanhusta. Tummahiuksinen mies kääntyi, ja tunnistin hänet taidemaalari Claudio Girelliksi. Kävelin häntä kohti ja tervehdin sydämellisesti. Kun katsahdin hänen seurassaan olevaan mieheen, huomasin, ettei tämä ollutkaan vanha vaan sairas.

— Meidän Tito Vinadiomme, sinähän tunnetkin hänet, Girelli sanoi minulle, ja sairas ojensi vasemman kätensä.

— Voin telvehtiä teitä oikealla kädellä vain tällä tavalla... Hän nosti vasemman käden avulla oikean kätensä takin taskusta ja ojensi sen minulle. Se oli voimaton ja veltto, aivan kuin se ei olisi ollutkaan hänen omansa. Hän nauroi ja itki, mutta vain toinen puoli kasvojen lihaksista totteli. Toinen puoli pysyi joko ilmeettömänä tai vääntyi irvistykseen, joka toi mieleen antiikin teatterin naamiot.

— Tämä helttainen Girelli, mies jatkoi kyynelten läpi hymyillen, — on ollut seulanani näyttelyssä ja hän tulee kanssani sähköte... sähkötelapiaan...

— Professori Gaudenzin sähköterapiaan, Girelli päätti Vinadion lau-

seen ja jatkoi: — Hoito parantaa ystävämme Vinadion muutamassa päivässä. Mutta nyt meidän on mentävä, alkaa olla jo kiire.

Säälivästi Girelli nosti Vinadion roikkuvan käden, pani sen takaisin oikeaan taskuun ja otti miehen käsikoukkuun tukien häntä samalla kainalosta. Ennen kuin he poistuivat salista, Girelli vilkaisi minuun. Olin lysähtänyt takaisin sohvalle kykenemättä sanomaan sanaakaan.

— Älä uuvuta itseäsi näissa typerissä saleissa... Sinä olet varmasti vielä väsynyt matkasta. Ei sinunkaan voinnissasi ole kehumista.

Olenko tulossa hulluksi? Ei, en vielä. Saatan tulla hulluksi päivänä, jona saan varman tiedon kolmannen uhrini, sen vastenmielisen konkkanenäisen herran kuolemansa. En ole nähnyt häntä enää paluuni jälkeen, mutta jo jonkin aikaa eräs asia on minua toistuvasti vaivannut: olen tunnistanut raitiovaunussa ja teatterissa erään herran, jonka kanssa tuo nimetön usein tapasi kulkea. Vain vaivoin olen pystynyt vastustamaan kiusauksen esitellä itseni hänelle ja kysyä kohteliaan sanakääntein, mitä ihmettä on tapahtunut tuolle sille ja sille hänen ystävälleen... Entäpä jos tämä silloin vastaisikin:

— Mutta ettekö tiedä? Ettekö tiedä, että hän kuoli jo vuosi sitten? Silloin minä, kolminkertainen murhaaja, hyppäisin raitiovaunusta tai ryntäisin ulos teatterista poliisikamarille löytääkseni avun omantunontuskiini rangaistuksesta, ihmisten laatumasta oikeusjärjestelmästä.

Mutta olen varma, että kelpo tuo-

mari kuunneltuaan pakonomaisen vuodatukseeni ottaisi huomioon, ettei ihmisten laatima lakikirja pidä vielä murhaajina niitä, jotka ovat tarjonneet uhrilahjoja Tharata-Ku-Whalle. Hän lohduttaisi minua isällisin sanoin, antaisi sitten merkin kahdelle vartijalle ja lähettäisi minut rikosta sovittamaan ei suinkaan vankilaan, vaan hullujenhuoneeseen...

Novelli on käännetty Turun yliopiston Italian kielen ja kulttuurin aineopintoihin kuuluvalla italia-suomi -käännöskurssilla vuonna 1992.

Käännöstyön ovat tehneet Titta Hassila, Mila Hyttinen, Kimmo Isbjörnssund, Jyrki Kortensniemi, Kirsi Koski, Ulla Lehtinen, Seija Lehtonen-Sturiale, Anna Maija Luomi, Tuula Riisla, Nina Silvennoinen ja Marja-Liisa Tofferi.

Työn ohjaamisesta ja kokoamisesta on huolehtinut Pauliina de Anna.

Suomennoksen kieliasun on tarkastanut Helena Peso.

Paula Loikala

LETTERATURA FINLANDESE IN ITALIA: PROBLEMI DI TRADUZIONE

Nel Convegno tenuto a Trieste dal 26 al 27 Maggio del 1996 dal titolo *Verso un'Unione Europea allargata ad est: quale ruolo per la traduzione?* sono state affrontate problematiche riguardo alla traduzione in una visione areale dell'Europa più vasta. In una delle quattro tavole rotonde, il prof. Enrico Arcaini, nell'ambito del tema "Traduzione e intercultura" ha affrontato gli aspetti teorici della traduzione, pronunciandosi sulla legittimità di tutte le identità linguistico-culturali. Sul piano generale sono state discusse le tematiche che vanno dal quadro teorico per la diffusione della cultura attraverso gli strumenti più moderni, alle iniziative incentrate sugli aspetti più approfonditi della traduzione. La realizzazione di questo impegnativo convegno in occasione del semestre di presidenza italiana dell'Unione Europea è stata possibile grazie al contributo di quest'ultimo.

Nel mio intervento "Traduzione del folclore dal finnico all'italiano" ho sottolineato come la mancanza degli specialisti del finnico ponga un serio ostacolo per la formazione dei traduttori e per la collaborazione fra le varie sedi universitarie specializzate presenti in Italia. La mancanza di traduttori dal finnico è stata messa in rilievo sia nelle conferenze a Bruxelles sia nei corsi di preparazio-

ne tenuti per la presidenza finlandese dell'Unione Europea per il secondo semestre del 1999. In Italia i traduttori dal finnico sono tuttora pochi, nonostante il costante impegno a formarne dei nuovi presso le tre università italiane (Napoli, Firenze, Bologna) dove viene insegnata questa lingua comunitaria. La scarsa presenza del finnico nelle università italiane richiederebbe da parte dello stato finlandese e dalle autorità accademiche italiane un'attenzione molto maggiore. In questo settore manca una politica di investimenti e di ricerche universitarie comuni; sicuramente sarebbe utile la creazione di un comitato per la promozione di centri di studi, periodici ed incontri che possano interessare la traduzione e i rapporti intereuropei in connessione con programmi già esistenti.

Il numero esiguo di specialisti di finnico costituisce un problema che si riflette negativamente sui concorsi e sulla creazione di nuovi posti di insegnamento di questa lingua nelle università italiane. Anche la mancanza di strumenti più elementari per i traduttori, come un dizionario di maggiore mole, rende più difficile il lavoro sia degli studenti che dei docenti. L'Istituto Orientale di Napoli, dove l'insegnamento del finnico ha una lunga tradizione ma un nu-

mero di docenti appena sufficiente, ha già formato allievi che si occupano di traduzioni.

All'Università di Bologna, ad esempio, il finnico è diventato una lingua quadriennale solo nel 1991 e le prime tesi di laurea saranno discusse nell'anno accademico 1998-99. L'argomento della tesi di Francesca Mirti, per esempio, è dedicato proprio ai problemi della didattica e dell'apprendimento del finnico; nel lavoro saranno analizzati sia i manuali sia la metodologia dell'insegnamento del finnico nelle tre sedi italiane. Anche Daria Mizza sta preparando una tesi di laurea contrastiva sui problemi della traduzione dal finnico e dall'ungherese. La tesi di laurea di Stefania Seghedoni invece sarà dedicata ad un argomento letterario: prenderà in considerazione la protagonista del dramma *La moglie dell'operaio* di Minna Canth confrontandola con Nora della *Casa di Bambola* di Ibsen. Fra le tesi interdisciplinari, già discusse, da parte degli studenti che hanno scelto il finnico come materia triennale, possiamo menzionare quella di Francesco Cafaro sulle traduzioni inglesi del *Kalevala* e quella di Giuliano Cremaschi sulla metamorfosi nella cultura indoeuropea e quella ugrofinnica con particolare riguardo all'evoluzione dell'uomo lupo. All'università di Bologna il numero degli studenti è in continuo aumento, poiché il finnico rappresenta una novità fra le lingue comunitarie e allo stesso tempo costituisce una sfida per la sua difficoltà.

Il numero dei traduttori dal finnico resta esiguo e questo fatto si ri-

flette negativamente sulla pubblicazione delle opere riguardanti la produzione letteraria finlandese in Italia. Purtroppo la Finlandia rimane un'area culturale periferica anche rispetto agli altri paesi nordici e il suo patrimonio letterario andrebbe proposto con la massima cura e incentivazione editoriale. Le traduzioni fatte nel dopoguerra di romanzieri sono pochissime, con l'eccezione di Arto Paasilinna, diventato ormai uno scrittore di rilievo in Italia, grazie anche al Premio Acerbi conferitogli nel 1994 a Castel Goffredo. Dopo *L'anno della lepre* sono stati pubblicati *Il bosco delle volpi* nel 1996, *Il mugnaio urlante* nel 1997 e *Il figlio del dio del tuono* nel 1998 dall'Iperborea, sempre nella traduzione di Ernesto Boella. Tuttavia la letteratura finlandese rimane scarsamente o quasi per nulla frequentata nell'editoria ed è rappresentata da testi che in grandissima parte appartengono al passato. Questo significa che gli editori e i traduttori dimostrano ancora poco interesse verso la più recente produzione.

Già nel 1986 il professor Danilo Gheno ha concluso il suo contributo sul tema "L'Italia e la letteratura di Finlandia" con le seguenti parole: "Possiamo solo augurarci due cose: che da noi si faccia avanti un nuovo Paolo Emilio Pavolini per patrocinare "la causa finlandese" e che le autorità culturali di Finlandia si impegnino concretamente per favorire anche in Italia la diffusione della loro letteratura." (*Rapporti culturali tra Italia e Finlandia. Atti del convegno*, Turku 26-27 Settembre 1986, Turku, 1987). Ora, a più di dieci anni di di-

stanza, questo auspicio meriterebbe di essere ripreso e spero che queste mie note possano servire di stimolo per chi fosse interessato a elaborare un osservatorio permanente e una bibliografia aggiornata delle opere che riguardano la produzione letteraria finlandese in Italia.

Le nuove traduzioni di letteratura finlandese, un'area culturale innovativa sia nei contenuti sia nella forma, rappresenterebbero un utile arricchimento per tutta la letteratura dell'area nordica in Italia.

La massima divulgazione della letteratura finlandese è un obiettivo che all'Università di Bologna si cerca di perseguire ad un livello culturale sempre più alto; in occasione dei seminari vengono tradotti testi dall'originale; nell'anno accademico 96-97 è stata la volta di novelle di autori contemporanei: *Asentoja. Muistelmia nykyajasta* (1995) di Jari Ehrnrooth e quest'anno accademico novelle di *Yhden yön pysäkki* (1985) e *Tyhjän tien paratiisit* (1989) di Rosa Liksom. Per i nostri studenti sono stati molto stimolanti gli interventi di Jukka Käräjöja dell'università di Oulu che, grazie all'aiuto del CIMO, ha potuto svolgere tre mesi di attività di supporto alla didattica, nonché quella di Susanna Hannonen dell'università di Turku che, grazie al programma Socrates, ha trascorso sei mesi a Bologna. Susanna ha collaborato al seminario di traduzione con gli studenti italiani e ha avuto l'occasione di constatare i vantaggi del numero chiuso che vige nel sistema universitario in Finlandia, dove nelle prove di ammissione viene verificato il livello di conoscenza del-

la lingua. Va detto peraltro che in Italia per le lingue minoritarie non è possibile pretendere neanche una conoscenza elementare in quanto non esistono istituzioni scolastiche in grado di fornire un servizio di questo tipo.

L'importante progetto di pubblicare le traduzioni svolte nei seminari in collaborazione con il dipartimento di lingua e cultura italiana dell'università di Turku potrebbe essere un fatto positivo. Si potrebbe così avvicinare il pubblico italiano a testi ancora poco conosciuti in Italia; la pubblicazione di novelle di autori contemporanei a cura di una casa editrice italiana, potrebbe essere un primo passo in questa direzione. La realizzazione di questo progetto potrà continuare nel futuro con l'attività editoriale rivolta alla divulgazione del nostro patrimonio letterario: la pubblicazione della novella *Pallo hukassa (Ho perso la testa)* su *Settentrione* nel 1996 ne rappresenta un buon esempio. Questa rivista, unica nel suo genere in tutta la Scandinavia, ha da sempre dedicato ampio spazio ai problemi relativi alla traduzione e alla diffusione della letteratura italiana in Finlandia. Tale impegno è stato apprezzato in Italia ed alla rivista è stato assegnato nel 1998 il "Premio per la Traduzione" da parte del Ministero dei Beni Culturali.

Le campagne d'incentivazione e diffusione di una letteratura periferica come quella finlandese, devono essere promosse attraverso iniziative governative come gli Esteri, le autorità finlandesi in Italia e la Società di Letteratura Finlandese.

Nell'articolo "Traduttore benefattore. Alcune osservazioni sulla traduzione in finlandese delle opere italiane" comparso nel 1994 su questa rivista il prof. Luigi de Anna osserva come la premiazione di un autore italiano in Finlandia offrirebbe la possibilità di rilanciare in questo paese la letteratura italiana, come è avvenuto con le traduzioni dei romanzi di Arto Paasilinna grazie al conferimento del premio Acerbi.

Un evento molto importante per far conoscere la cultura finlandese in Italia è stata la mostra su Alvar Aalto organizzata negli spazi del Museo civico e delle Fruttiere del Palazzo Te a Mantova. Questa mostra, inaugurata il 29 agosto, e aperta al pubblico il 30 agosto, è stata preparata con grande cura: il Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te ha realizzato una serie di conferenze presso la sala polivalente dal titolo "Giuseppe Acerbi e Alvar Aalto, Mantova e la Finlandia: Una storia europea". Il ciclo delle conferenze è iniziato martedì 23 giugno con la mia relazione intitolata "Finlandia, la storia, la lingua, la cultura"; martedì 30 giugno è intervenuto il prof. Piero Gualtierotti sul tema "La Finlandia e i finlandesi nei diari di viaggio di Giuseppe Acerbi" e infine mercoledì 8 luglio il prof. Fulvio Irace, ordinario di architettura contemporanea presso il Politecnico di Milano, ha concluso con "Alvar Aalto e l'architettura organica". Le numerose conferenze stampa e gli articoli dedicati al ciclo di incontri e alla figura di Alvar Aalto hanno attirato un pubblico numeroso e partecipe. La

collaborazione dell'Ente Nazionale Finlandese e la relazione di Ritva Toivonen nella prima serata hanno contribuito all'organizzazione del viaggio in Finlandia di un gruppo di mantovani guidato da Italo Scaietta che ha visitato anche la città e il dipartimento di italiano dell'università di Turku; l'iniziativa è stata ampiamente divulgata dalla stampa locale.

In seguito, gli Amici di Palazzo Te e la Biblioteca Comunale di Mantova, diretta da Irma Pagliari, hanno organizzato una rassegna bibliografica di opere e autori finlandesi, aperta al pubblico dal 28 agosto fino al 3 ottobre. La mostra intitolata "Un ponte attraverso l'Europa: dai laghi di Mantova ai laghi della Finlandia" si affianca ai documenti editi e inediti donati alla biblioteca da Giuseppe Acerbi e ne consente l'approfondimento; contiene altresì opere dei secoli XVIII, XIX e XX e comprende varie discipline, quali la letteratura, la linguistica, la geografia ecc. Fra le numerose pubblicazioni del dipartimento di italiano dell'università di Turku si trovano per esempio il volume dedicato al *Taccuino di viaggio* di Giuseppe Acerbi, *Viaggio in Lapponia 1799*, a cura di Luigi de Anna e Lauri Lindgren (1996) e *Giuseppe Acerbi tra classicismo e restaurazione, Atti del convegno di Seili*, pubblicato sempre a Turku nel 1997.

Dopo questa breve parentesi farò qualche considerazione su alcune traduzioni italiane inerenti la tradizione folclorica finlandese che per fortuna è più ricca rispetto alla letteratura contemporanea. Le mie os-

servazioni riguarderanno solo alcune traduzioni, poichè non è mia intenzione fare una vera e propria analisi sistematica di tutte le traduzioni del folclore finlandese pubblicate in Italia. Il prof. Danilo Gheno (*op. cit.* 1987) ha già effettuato una scrupolosa analisi bibliografica della poesia popolare e della letteratura finlandese pubblicata fino al 1986 sottolineando come l'interesse degli italiani ruoti soprattutto intorno agli studi kalevaliani. In Italia esistono più di dieci versioni del *Kalevala*, tra le più significative occorre ricordare quelle di Domenico Comparetti e Paolo Emilio Pavolini. Il saggio *Il Kalevala e la poesia tradizionale dei Finni. Studio storico-critico delle grandi epopee del 1891* di Comparetti presenta la traduzione dall'originale di alcuni *runot*.

Stranamente, data l'epoca, la traduzione di Comparetti non è poetica, bensì "filologica" e resta fedele al testo originale; in questo senso è di grande attualità tutt'oggi come del resto lo è tutto il contenuto critico del saggio.

Nell'introduzione del *Kalevala. Poema nazionale finnico, tradotto nel metro originale* del 1909, Pavolini tratta le difficoltà di tradurre i canti finnici e, sebbene conoscesse il finnico, nella prefazione dichiara di aver fatto ricorso alle edizioni tedesche (Schiefner, 1852 e Herman Paul 1885), l'edizione francese in prosa di Le Duc (1867), e a quella inglese di Kirby (1908). Nonostante alcune critiche rivolte alla traduzione di Pavolini essa rimane fra le più belle, e non sarà facile per i futuri traduttori raggiungere il suo livello

poetico. L'ultima versione italiana del *Kalevala* di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini purtroppo non si basa sull'originale, ragion per cui non è né fedele né poetica.

La versione latina del *Kalevala* invece presenta proprio una traduzione ideale e può fornire un grande aiuto a chi ancora intraprenda una nuova traduzione italiana del *Kalevala*. La traduzione di Pekkanen, però, è un caso eccezionale, poichè il traduttore essendo un latinista di origine careliana, riesce a conservare alcune figure retoriche tra le quali perfino l'armonia vocalica che conferisce all'originale una musicalità difficile da riprodurre in lingue moderne; probabilmente questo è stato possibile grazie alla somiglianza tipologica fra le due lingue arcaiche.

Per quanto riguarda le traduzioni della *Kanteletar*, rimasta nell'ombra del *Kalevala*, possiamo citare il numero speciale dedicato dalla rivista *Il Veltro* nel 1975 alla Finlandia, che contiene una traduzione molto fedele all'originale fatta dal prof. Roberto Wis del testo tratto dalla *Kanteletar* che narra l'uccisione di Sant'Enrico.

In occasione del centocinquantesimo anniversario della *Kanteletar* nel 1990, *Settentrione* ha pubblicato la melodiosa e bellissima traduzione italiana di alcune liriche, curata da Eeva Uotila-Arcelli. Renzo Porceddu invece propone una traduzione più libera e "poetica" di una scelta di canti tratti dall'opera di Lönnrot. Successivamente è stata pubblicata la versione non integrale dell'opera *Kanteletar*, a cura di Lauri Lindgren e Luigi de Anna, tradotta sempre da Renzo Porceddu, pubbli-

cata a Turku nel 1992 da Irma e Benito Casagrande Editori.

Sempre nel settore del folclore potrei menzionare una nuova versione "della poesia più tradotta del mondo" sul *Tartarello* (Rivista trimestrale di cultura e attualità castellane, Anno XVI, n.4) la presentazione di Piero Gualtierotti "La più bella poesia d'amore finnica scoperta da Acerbi", viene seguita dalla traduzione dei versi "Jos mun tuttu ni tulisi" in dialetto castellano per opera di Nelia Mantovani Perani.

La difficilissima lingua dei pianti funebri è stata affrontata da Nullo Minissi e da Eeva Uotila. *Suru virret suuhun tuopi, Tverinkarjalainen itkuvirsi, jonka Anna Andrejevna Sutjajeva lauloi äitinsä haudalla Uspenien päivänä 28 elokuuta 1977*, a cura di Pertti Virtaranta, SKS, Helsinki, 1989. I traduttori a p. 29 osservano: "karjalaisen itkuvirren italiaksi kääntämisessä kulttuuriero on erityisen tuntuva ongelma. Kääntäjän on viisainta asennoitua "filologisesti", siis pyrkiä olemaan mahdollisimman uskollinen alkutekstille, vaikka tulos olisi vastaanottavan kulttuurin runollisten kaanonien kannalta outo".

Dopo lunghe ricerche negli archivi della Società di Letteratura Finlandese ho continuato il mio lavoro, già intrapreso con *Finlandia raccontata dalle donne. Antologia dei canti popolari*, Clueb, 1994, e ho scelto un settore ancora poco conosciuto come quello degli incantesimi, tratti dal voluminoso corpus degli *Antichi Poemi del Popolo Finnico (Suomen Kansan Vanhat Runot)*, pubblicati dalla Società di Letteratura Finlan-

dese dal 1908 al 1944. L'unità poetica degli SKVR è prodotta dall'unione in una raccolta di canti epici, lirici e magici e segue l'ordine del *Kalevala*.

Nell'articolo "Scongiuri e incantesimi finnici", in *Forma di parole, Streghe vampiri e sciamani*, numero secondo, 1997, a cura di Carla Corradi, ho affrontato il linguaggio oscuro e difficile degli scongiuri. In questa traduzione ho usato una certa libertà di interpretazione trasferendo le formule esoteriche dei *tietäjät* secondo i canoni del contesto magico.

La traduzione del folclore è un impegno interculturale, poiché il codice linguistico deve essere trasferito da una tradizione popolare arcaica come quella finlandese in un registro italiano adeguato. Infatti i problemi nascono quando si cerca di trasferire certi concetti da un ambiente culturale e geografico così diverso. La traduzione della cultura è anche un problema etico, poiché è necessario mediare tra due culture; si deve trasferire il registro da una cultura all'altra senza svisarlo. Il traduttore a questo punto deve rispettare il testo originale e allo stesso tempo tenere conto dell'orizzonte della cultura ricevente e quello del pubblico per il quale traduce.

La traduzione del folclore finlandese in italiano rappresenta un campo particolarmente difficile, poiché la ricchissima tradizione orale arcaica non trova spazio nella letteratura di arrivo. La raffinata lingua poetica italiana caratterizzata da una tradizione secolare rischia di rendere in uno stile troppo aulico il linguaggio

originale affettivo e popolare. Ora, questo rischio può essere superato se si ha il coraggio di affrontare la traduzione di alcuni canti dell'ultimo volume 34 (1997) dei *Suomen kansan Vanhat Runot (Antichi Canti del Popolo Finnico)* nel quale sono stati pubblicati fino al 1948 canti al limite dell'oscenità.

La poesia finlandese vanta una durevole tradizione orale e il ritmo trasmette emozioni immediate, mentre la poetica italiana si basa sulla scrittura. È noto che il settore della traduzione poetica riserva le massime difficoltà, poiché coinvolge la struttura metrica della lingua. E come sappiamo, la resa metrica da una lingua all'altra è semplicemente impossibile, poiché la struttura metrica affonda le sue radici nella specificità di ogni singola lingua. I problemi della metrica sono stati eccellentemente superati nella traduzione latina del *Kalevala*, mentre restano evidenti nelle traduzioni italiane. L'allitterazione può essere resa solo sporadicamente e le regole della metrica italiana possono rendere giustizia solo in parte alla musicalità del testo originale. La poesia popolare finnica fa ricorso all'allitterazione, all'assonanza e consonanze e le possibilità combinatorie sono vastissime. La metrica e il ritmo della poesia popolare finlandese sono praticamente impossibili da rendere nella traduzione italiana; la conservazione della rima, come ha fatto Pavolini, rende il testo più arcaico, ma non rispecchia la metrica originale.

La metrica dei testi folclorici finlandesi è quella kalevaliana: trocaico ottonario, composto da quattro

piedi, di cui il primo accentato e il secondo non accentato; quando il ritmo è regolare l'accento deve cadere sulla prima, terza quinta e settima sillaba. In finlandese l'accento cade sempre sulla prima sillaba e quando le parole sono composte, la prima sillaba del secondo componente è accentata. Solo le parole di tre o cinque sillabe potrebbero essere usate nel verso trocaico, ma nella metrica finnica l'accento ritmico rende irregolari i versi. Grazie a questa irregolarità e alle possibilità combinatorie delle assonanze e consonanze la poesia orale finlandese conserva una musicalità senza mai essere monotona.

Il traduttore del folclore finlandese deve affrontare anche il difficilissimo lessico dell'originale e neppure i glossari forniscono il significato esatto di ogni singolo lemma nei dialetti arcaici. La scelta di termini non coinvolge solo la lingua di arrivo, ma la difficoltà di interpretazione dei testi del testo originale mette a dura prova il traduttore. Infatti Pekkanen analizzando la traduzione latina del *Kalevala*, ammette che la parte più difficile del suo lavoro è stato capire il significato dei termini nel testo originale.

La difficoltà maggiore che deve affrontare un traduttore del folclore finlandese è proprio il lessico: numerosi termini sono oscuri anche per gli specialisti e la mancanza di glossari esaurienti non facilita il lavoro di chi non è specialista dei dialetti finnici del secolo scorso.

Osservando le traduzioni già esistenti sorge la domanda: fino a che punto la traduzione deve essere fe-

dele all'originale? È più importante la fedeltà al testo o la sua bellezza poetica? Una traduzione poetica da una lingua all'altra non è forse anche un tentativo di ricreare la poesia originale nella lingua di arrivo? In una certa misura la poetica del traduttore può diventare uno strumento prezioso anche se spesso suscita reazioni negative. Dobbiamo ricordare che la traduzione non deve essere una copia sbiadita dell'originale. Il traduttore deve aver rispetto del testo su cui lavora, ma deve anche riuscire a riprodurre con adeguati mezzi espressivi la poetica del testo originale: la traduzione dovrebbe essere anche una trasformazione interpretativa. O forse è meglio cercare di essere fedeli al testo e fare una traduzione filologica accurata nel cosiddetto verso libero quando non è possibile riprodurre la metrica? Ora traduzioni poetiche sono più rare rispetto a prima; la poetica di oggi trova espressione nel verso libero. Quando si cerca di rendere il linguaggio poetico seguendo

Hylätty I
SKVR IX, 91

*Annikainen neito nuori
istu Turun sillan päässä
käytti kaupungin kanoja
neuo Turun neitosia.
"Nuosi pilvi luotehesta
toinen lännestä lähenei;
se kuin nousi luotehesta
se muuttu neitte haksi,
se kuin lännestä lähenei
se muuttu kesti haksi.*

*Jo mun kesti kerran petti
söi mun syötetyt sikani
joi mun joulutynnyrini
hukutteli huoran poika.
Minun pieni pellopaitan
tahto verkaista hametta,
minun verkainen hamehen*

il principio della traduzione filologica si finisce per rendere il testo, in origine poetico, in una lingua priva di metrica. Probabilmente, per questo motivo, possiamo notare come le vecchie traduzioni infedeli siano più belle rispetto a quelle nuove filologiche. Dobbiamo tener presente che la traduzione non potrà mai essere identica all'originale, ma rimane pur sempre una sua versione. La concezione del traduttore che nega se stesso rischia solo di ricavare da un testo una serie di parole senza senso. La traduzione poi non è un'operazione a una sola dimensione, ma coinvolge una serie di discipline diverse: filologia, linguistica, letteratura, poetica e così via. La sfida rimane aperta per chi cerca delle soluzioni nuove, filologicamente e esteticamente valide.

Dopo queste considerazioni aggiungo qualche esempio di traduzioni fatte a Turku dal 23 al 25 settembre del 1998 con la collaborazione degli studenti guidati da Delfina Sessa.

Abbandonata I

*Annikainen giovine fanciulla
sedeva in fondo al ponte di Turku
allevava le galline della città
consigliava le fanciulle di Turku.
"Una nube si levò da nord-ovest
da occidente un'altra si appressò;
quella che si levò da nord-est
in vascello per la fanciulla si mutò,
quella che si levò da occidente
in vascello per lo straniero si mutò.*

*Già fui tradita dallo straniero
mangiò i miei maiali
bevve la mia birra di Natale
mi rovinò quel figlio di cagna.
Avevo una camicetta di lino
voleva una gonna di panno,
la mia gonna di panno*

*tahto vyötä kullatuista,
minun vyöni kullatuinen
tahto raskaita rahoja,
minun raskaat rahani
tahto nuorta kauppamiestä,
minun nuori kauppamiehen
tahto mennä muille maille
muille maille vierahille:
puhu purehen siahan
kanto hahtehen kalunsa."*

*Hikos hirvi juostessansa
joi hirvi janottuansa
heranteesta lähtehestä.
Sihen kuolansa valotti
sihen heitti haivenensa,
kasvo sihen tuomo kaunis
tuomoon hyvä hedelmä,
karkas sihen kataja kaunis
katajahan kaunis marja.
Joka siitä oksan otti
se otti ikäsen oksan,
joka siitä lemmen leikkas
se leikkas ikäsen lemmen.*

*"Jesuksen jätän siaani
Marian hyvän majaani:
hyv on toiste tullakseni
ennen tehdyille teloille
alotuille anturoille.
Kenenkä telat tekemät?
Jesuksen telat tekemät
Marian anturat alomat.
Hyv on toiste tullakseni
parempi palatakseni."*

**Kursi- eli kupelileivän
paistaminen**
SKVR IV 2301

*Hospoti opastamahan,
Jumalainen neuvomahan!
Siun ehtoisa emosi,
kun nousi maka amasta
tänä huomenna varahin,
ennen päivön nousennaista,
kuujumalan koitannaista,
auringon yleneväistä,
pesi pienet silmänsä,
karsi kaiat kämmenensä,
luottaisi pojulle polvin,
rinnoin Ristuksen etehen,
maahan polvin Maarialle.*

*voleva una cintura d'oro,
la mia cintura d'oro
voleva molti denari,
tutti i miei denari
voleva un commerciante giovane,
il mio commerciante giovane
voleva partire in terre straniere
in altre terre sconosciute:
mise la vela a posto
portò le sue cose nella barca."*

*L'alce correva sudando
bevve quando fu assetato
da una fontana eterna.
Lì lasciò la sua vita
lì lasciò il suo vello,
lì cresce un bell'arbusto
dalle cerulee bacche,
lì germoglia un bel ginepro
dalle belle verdi bacche.
Chi coglie la sua fronda
eterna fronda coglie
chi d'amore coglie fronda
amore eterno coglie.*

*"Lascio a Gesù il mio posto
alla buona Maria la mia dimora:
sarà bello ritornarci
nell'approdo familiare
nel porto conosciuto.
Chi è l'artefice del porto?
Cristo artefice ne fu
e Maria l'approdo fece.
Sarà bello rincasarci
ancor meglio ritornare."*

Cottura del pane per le nozze

*Regnante dei cieli guidaci,
Dio portaci consiglio!
Quando la tua dolce genitrice,
si levava dal letto
questa mattina presto,
prima del levar del giorno,
prima del calare della dea luna,
prima del sorgere del sole,
si lavava i dolci occhi,
e le mani affusolate,
in ginocchio si chinava,
con il volto verso Cristo,
inginocchiata davanti a Maria.*

Poltti kouran kynttelä,
toisen tuohusta vahaista,
siit' meni kivikotahan
tulipuikkonen käessä,
seuloi jauhot siepoitteli,
jauhot vakkahan vajotti,
loipa päälle Luojan ristin,
heitti Herran siunauksen.
Tuli tuo kivikoasta
tulipuikkonen käessä,
jauhovakka kainalossa,
leipoi leivän löyhyyteli,
loipa päälle Luojan ristin,
heitti Herran siunauksen.
Paistu, paistu, vellon kakku,
ylene, kupelileipä,
lieslauan leveyeksi,
peräpaaen paksueksi!
Kiuka'a karrottukohon,
peripaasi paistukohon,
liesilauta levitköhön!
Äsken ulos saatakohon,
kiuas purettakohon,
laki päält' otettakohon!

Kylvetysvirsi SKVR 2302

Ulos, savu, saunasta,
sijahan metoinen löyly!
Lyökää olut, visatkaa viina,
löyly se sille sanaton sauna
se sanaton, se manaton!
Tänä huomenna varahin
siun ilmara isosi
valjasti pyhän orosen
pyhäisellä tanterolla
pyhäisen reon etehen,
pyhät ohjakset ohessa,
toipa puut Pyhämäeltä,
halot Harjun kankahalta.
Siun ehtoisa emosi
lämmitti sanatta saunan,
veen on tuonut virkkamatta,
veen on tuonut, löylyn luonut,
hautoi vastan pehmeäisen.
Kylve kolmella lehellä:
yhellä lepän lehellä,
lepän lehti lämmäksesi,
toisella haavan lehellä,
haavan lehti haltiaiseksi,
kolmannella koivun lehellä,

Accese un fascio di ceri,
numerosi lumi alimentava,
poi andò verso la cantina
con la fiaccola di betulla,
setacciava la farina
e la mise nella cesta,
vi tracciò segno di croce,
domandò benedizione.
Con la fiaccola di betulla
ella uscì dalla cantina,
con la cesta sotto il braccio,
l'impasto preparava,
vi tracciò segno di croce,
vi domandò benedizione.
Cuoci, o pane dello sposo,
lievita pane delle nozze,
grande cresci quanto il forno,
grande fino al fondo!
Il calore della stufa
grande cresci quanto il forno
grande fino al fondo!
Poi il pane sarà estratto,
il forno sarà disfatto,
la sua bocca spalancata!

Canto per la sauna

Esca il fumo dalla sauna,
entri il dolce calore!
Buttate la birra, versate il vino,
calore e te sauna silenziosa,
silenziosa, senza scongiuri!
Questa mattina presto
il tuo prezioso genitore
bardava il destriero sacro
sulle contrade benedette
davanti alla sacra slitta,
con le briglie benedette,
portava la legna da Pyhämäki,
dalle alture di Harju.
La tua dolce genitrice
scaldava la sauna in silenzio,
portava l'acqua senza parlare,
portava l'acqua, creava calore,
preparava molli arbusti.
Fai la sauna con tre arbusti:
con le foglie dell'ontano prima,
l'ontano per il calore,
con le foglie del pioppo poi,
il pioppo ti ripara,
con le foglie della betulla infine,

koivun lehti korkeakses,
korkeast' elelläksesi!

Kylve kolmella veolla:
yhellä tieveolla,
tieveolla tietäväksi,
kahella maaveolla,
kolmella suoveolla!
Elä kylve maaveolla,
maaveolla, suoveolla,
elä kylve tieveolla,
sie kylve sillä veolla,
millä Luoja ristittihin,
Jumalainen kastettihin!
Heittä vanhat vaattheesi
oksille alempaisille,
pane uusia sijahan
oksilta ylempäisiltä
muille maille mennessäsi,
muille maille vierahille.
Sitt' ei pysty nuoret noiat,
nuoret noiat, vanhat velhot!
Velhoja on veräjät täynnä,
aiat täynnä arpoja.

la betulla ti esalta
a viver nobilmente!

Bagnati in tre acque:
con acqua di fonte prima,
per averne la saggezza,
con acqua del fiume poi,
con acqua della palude infine!
Non nell'acqua di fiume,
né nella palude, non bagnarti,
né alla fonte, non bagnarti,
ma immergiti nell'acqua
del battesimo di Gesù,
dove il Divino fu immerso!
Getta le tue vesti usate
sui rami più bassi,
prendine di nuove
dai rami più alti
per andare in altre contrade,
in altre contrade straniere.
Dopo questo nulla potranno
streghe giovani, streghe vecchie!
Alla soglia attendono i maghi,
al varco aspettano le streghe.

Dizionari utili per la traduzione di testi folclorici:

- Aimo Turunen, *Kalevalan sanat ja niiden taustat*, Helsinki, SKS, 1980
Karjalan kielen sanakirja 1-5, a cura di Pertti Virtaranta, Suomalais-ugrilainen seura
 Christfrid Ganander, *Nytt Finskt Lexicon*, a cura di Liisa Nuutinen, SKS, 1997
 Elias Lönnrot, *Finskt-svenskt lexicon*, Helsinki, 1880
 Toivo Vuorela, *Kansanperinteen sanakirja*, Helsinki-Porvoo, WSOY, 1979
Inkeröismurteiden sanakirja, a cura di R.E. Nirvi, Suomalais-ugrilainen seura, Helsinki, 1971

Testi sulla traduzione:

- A. Berman, *Pour une critique des traductions*, John Donne, Paris, Gallimard, 1995
 Luigi de Anna, "Traduttore, benefattore", *Settentrione* 6, 1994
 Edwin Genzler, *Contemporary Translation theories*, London:Routledge, 1993

- Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in literary translation*, New York: St. Martin's, 1985
 André Lefevere, *Translating literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York, MLA, 1992
 — *Translation, Rewriting, and Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992
 Tuomo Pekkanen, "La traduzione latina del Kalevala", *Settentrione* 1, 1989
 Larry Syndergaard, *English translations of the Scandinavian Medieval Ballads*, NIF, Turku, 1995
 Atti del convegno "Verso un'Unione Europea allargata ad est: Quale ruolo per la traduzione?", Quaderni di Libri e Riviste d'Italia 37, Collana diretta da Angela Padellaro, Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, Divisione Editoria, 1998
 L. Venuti, (a cura di), *Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology*, London, Routledge, 1992

IL MAGO TOPELIUS

Ben poco si conosce in Europa della letteratura dei paesi scandinavi per bambini, ad eccezione dei racconti di H. C. Andersen.

Uno degli autori i cui racconti si possono paragonare a quelli di Perrault e dei fratelli Grimm è il finlandese Zacharias Topelius.

La Finlandia e le sue tradizioni letterarie e culturali sono sconosciute a molti stranieri ed è solo avendo l'opportunità di un incontro — confronto diretto che il lettore europeo ha la possibilità di scoprire le interessanti ed affascinanti ricchezze spirituali del popolo finlandese.

Topelius, nato in Finlandia a Nykarleby nel 1818, e cioè all'epoca della dominazione russa, era un finlandese di lingua svedese e faceva parte di quel gruppo di letterati nazionalisti finlandesi che, pur continuando a scrivere in lingua svedese, attraverso le loro opere hanno contribuito a far conoscere la storia e le tradizioni del loro popolo. È per questo motivo che i romanzi storici di Topelius sono stati da molti paragonati a quelli dell'inglese Scott.

L'opera più famosa di Topelius, professore di storia ed in seguito rettore dell'Università di Helsinki, pubblicata tra il 1865 e il 1896, è "Läsning för barn" (Lecture per bambini), una raccolta di poesie,

racconti e fiabe per i più piccoli. Grazie ad esse possiamo conoscere un po' di Finlandia.

Dopo aver letto alcuni dei racconti di Topelius, se visitiamo i paesini dell'arcipelago o quelli della Lapponia quasi riusciamo a sentire le voci e i profumi di un passato che ha lasciato anche qui le sue tracce.

Nel racconto "Il dono del re del mare", tratto dalla raccolta "Läsning för barn" qui presentato in traduzione italiana, sono descritti con semplicità ed effetto la natura finlandese e la vita di una famiglia di pescatori di una delle tante piccole isole che formano l'arcipelago finlandese, e vengono inseriti all'interno della storia elementi tradizionali tratti dal *Kalevala*.

Leggendo con attenzione questo racconto ci sembrerà di avere davanti agli occhi la fotografia della piccola e verde isola con i suoi fiori, le sue piante, la famiglia di pescatori che proiettano le loro ombre nel blu intenso e scintillante del mare e allo stesso tempo ci sembrerà di entrare in un mondo fantastico popolato da personaggi leggendari che riescono ancora ad affascinare, incuriosire e stupire sia il piccolo lettore che quello ormai adulto.

IL DONO DEL RE DEL MARE*

traduzione di Chiara Sabatini

Tanto tempo fa viveva un pescatore che si chiamava Mattisalmone. Abitava sulla costa del Gran Mare; dove altrimenti avrebbe potuto vivere un pescatore? Mattisalmone aveva una moglie che si chiamava Majasalmone; come si sarebbe potuta chiamare sua moglie se non così? In inverno abitavano sulla costa del promontorio ma quando arrivava la primavera si trasferivano in una piccola isola, una delle più lontane dalla costa e vi rimanevano fino all'autunno. Lì avevano una casetta, una villetta con un chiavistello di legno sulla porta e una stufa fatta di semplici pietre grigie; nell'aia avevano un pennone e un segnamento sul tetto.

L'isola si chiamava Ahtola, non era altro che una piccola roccia di granito sperduta nel Baltico e non era più grande della piazza del mercato di una città. Nelle crepe della roccia crescevano un piccolo sorbo rosso e quattro arbusti di ontano. Solo il Cielo sa come mai questi alberi avessero attecchito qui! Forse i semi erano stati portati sulla costa dalla marea d'autunno. C'erano anche alcuni ciuffi di quell'erba gialla detta *Tanaceto*, alcune canne, quattro piante di *Epilobium*, e un gruppo

di quegli affascinanti fiori bianchi chiamati *Trientalis*. Ma quanto di veramente rara si trovava sulla roccia erano i tre ciuffi di cipollina che Majasalmone era riuscita a piantare in una crepa di un muro di pietre sul lato nord, rivolto al sole; questo non era molto, ma era abbastanza da permettere a Majasalmone di considerarlo il proprio orto. Tutte le cose buone vengono tre alla volta, così Mattisalmone e sua moglie pescavano salmone in primavera, aringhe del Baltico in estate e coregone in autunno. Di sabato, quando era bel tempo e il vento era favorevole, andavano in barca fino in città a vendere il pesce e poi la domenica andavano in chiesa. Ma spesso succedeva che rimanevano soli sulla loro isoletta per settimane, non incontravano nessuno tranne il loro cane, un bastardino di color senape che chiamavano con orgoglio *Principe*. I loro ciuffi d'erba, i cespugli e i fiori, i gabbiani che volavano sul mare e i pesci nel mare, le nuvole temporalesche nel cielo e la bianca spuma delle onde blu tenevano loro compagnia. La loro isoletta, Ahtola, era la più lontana tra le isole dell'arcipelago, e non c'era nessuna isola verde

* da "Läsning för barn" di Zacharias Topelius, Fjerde boken, Lekar, Visor och sagor. Andra upplagan, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1878.

o essere umano nel raggio di svariate miglia, solo altri piccoli scogli dello stesso granito rosso che venivano colpite dalla spuma delle onde giorno e notte. Mattisalmone e Majasalmone erano gente semplice e laboriosa. Tutti e tre, *Principe* incluso, vivevano felici e contenti nella loro piccola casa; si consideravano ricchi quando avevano talmente abbastanza barili di pesce in salamoia da potersi sfamare per tutto l'inverno, quando avevano un po' di denaro per comprare del tabacco per la pipa di Mattisalmone e una libbra di caffè per sua moglie. Spesso avevano cereali e cicoria a sufficienza per aumentare l'aroma del caffè, come anche burro, pane, pesce, una tanica di acqua fresca e un contenitore per il latte acido. Cos'altro avrebbero potuto desiderare?

Sarebbe andato tutto bene se non fosse stato per Majasalmone che nutriva un desiderio segreto che non le dava pace. Desiderava ansiosamente una cosa soltanto ed ogni anno che passava pensava a come sarebbe potuta diventare ricca abbastanza per ottenerla. Quello che Majasalmone desiderava sopra ogni cosa era una mucca. "Che cosa mai potrai farci con una mucca?" chiedeva Mattisalmone. "Te la puoi immaginare mentre nuota così lontano fino alla nostra isoletta? La nostra piccola barca non è grande abbastanza da poterla trasportare; e, anche se fosse possibile, non abbiamo niente da darle da mangiare. "Ci sono quattro arbusti di ontano e 16 ciuffi di erba", ribatté Majasalmone. "Oh sì, sicuro, perché no!" rise suo marito. "Ci sono anche tre ciuffi di

cipollina; perché non nutrirla con queste cose?". "A tutte le mucche piacciono le aringhe in salamoia", disse la donna. "Anche a *Principe* il pesce piace". "Dovrei pensarla così anch'io", replicò il vecchio uomo. "Sarebbe sicuramente una mucca costosa se la dovessimo sfamare con le aringhe in salamoia! Va bene per *Principe*, può dare la caccia ai gabbiani e avere le branchie e qualsiasi altra cosa rimanga del pesce che abbiamo squamato. Dimentica la mucca, mia cara. Le cose ci stanno andando comunque piuttosto bene ora". Majasalmone sospirò. Sapeva che suo marito aveva ragione, ma nello stesso tempo non poteva fare a meno di pensare alla mucca. Il vecchio latte acido non sarebbe più andato bene come panna per il caffè e Majasalmone pensava alla panna fresca e dolce e al latte acido intero, come se queste cose le potessero dare la gioia più grande del mondo.

Un giorno, mentre il pescatore e sua moglie stavano pulendo le loro aringhe sulla riva, udirono *Principe* abbaiare, e poco dopo videro una bella barca a vela dipinta che si dirigeva verso la loro isoletta con a bordo tre giovani gentiluomini che indossavano dei berretti bianchi da studenti. I tre studenti avevano navigato lungo la costa, per divertimento, ed ora stavano cercando un posto dove sbarcare e trovare qualcosa da mangiare. "Avete del latte acido intero?" chiese uno di loro ad alta voce a Majasalmone. "Oh, se solo ne avessimo!" sospirò la donna. "Allora del latte fresco" disse un altro. "Una caraffa di latte, ma che sia

scremato". "Oh, se solo ne avessimo!" Majasalmone sospirò di nuovo profondamente. "Perché, non avete una mucca?" Majasalmone rimase in silenzio. Era troppo dover rispondere ad una simile domanda. "Una mucca?" rispose Mattisalmone "No, signore, non ce l'abbiamo una mucca. Ma vi posso offrire delle ottime aringhe affumicate, pronte per essere mangiate tra poche ore, ancora calde". "Bene, vada per le aringhe affumicate", dissero gli studenti. Così essi sbarcarono e si misero liberamente seduti sull'isoletta con i loro sigari e le loro pipe, mentre il pescatore e sua moglie infilavano cinquanta piccole aringhe, fresche e argentate in uno spiedo nel forno. "Come si chiama questa piccola roccia qui nel mare?", chiese uno degli studenti. "Ahtola". "Bene, che difficoltà potete mai avere quando vivete nel territorio dominato dal Re del Mare?". Mattisalmone non poté rispondere a questa domanda perché non aveva letto il *Kalevala* e non sapeva niente degli dèi dei suoi antenati. Ma gli studenti gli spiegarono tutto. "Ahti", dissero, "è il misericordioso Re del Mare, che ha la sua casa, Ahtola, vicino ad uno scoglio nella profondità delle acque. Ha un enorme tesoro, molto vasto e prezioso ed ha potere su tutti i pesci e tutti gli animali del mare. Ha anche le mucche più belle e i destrieri più veloci che si possano trovare. Pascollano in fondo al mare. Chiunque gode la stima di Ahti diventerà presto ricco, ma deve comunque stare attento a non infastidirlo. Ahti è un dio lunatico e si arrabbia facilmente.

Si può sentire provocato anche da una cosa così piccola come una pietra gettata nell'acqua; e allora si riprende i regali che aveva dato. Solleverà il mare in tempesta e trascinerà il marinaio nella profondità degli abissi. Ahti possiede anche le fanciulle più graziose al seguito della sua regina Wellamo che le pettinano i suoi lunghi capelli biondi e ascoltano nei canneti quando qualcuno sta suonando per loro". "Oh, ma questo è Necken¹!" esclamò Mattisalmone. "Voi, signori, avete visto davvero tutto questo?". "Veramente è come se lo avessimo visto noi stessi", risposero gli studenti. "È stampato nei nostri libri, e tutto ciò che è stampato è vero". "Non ci avevo mai pensato" disse Mattisalmone in modo beffardo. "Allora avremmo dovuto avere bel tempo ieri perché nel mio almanacco c'era scritto che sarebbe stato bello; ma tirava un forte vento e pioveva così tanto che sembrava che il cielo stesse per esplodere". "Ah, ma da qualche parte sul tuo almanacco ci sarà scritto: 'non ci assumiamo nessuna responsabilità per le informazioni inesatte', ed è stampato così chiaramente che deve essere vero", dissero gli studenti. Mattisalmone scosse la testa. A questo punto le aringhe affumicate erano pronte, e gli studenti le trovarono davvero deliziose. Mangiarono per sei. Divorarono tutto con avidità e poi diedero a *Principe* della carne fredda che avevano preso dalla loro barca. A *Principe* la carne era piaciuta così tanto che si mise seduto sulle zampe posteriori e si mise a fare le fusa come un gatto. Finito di man-

¹ Secondo le credenze popolari scandinave, Necken è una creatura maschile delle acque che incanta gli uomini con la musica del suo violino (N. d. T.).

giare, gli studenti diedero a Mattisalmone un marco d'argento scintillante e gli offrirono del buon tabacco per la sua pipa; Mattisalmone mise talmente tanto tabacco nella sua pipa di creta che questa si spaccò in due. Infine gli studenti ringraziarono il pescatore e sua moglie per la loro ospitalità, tornarono alla loro barca e ripartirono, rimpianti così tanto da *Principe* che stava sulla riva a fare le fusa e ad osservare con malinconia le bianche vele della barca che scompariva all'orizzonte. Majasalmone non aveva detto neanche una parola, ma ora stava ripensando alla loro conversazione. Aveva ascoltato ogni cosa e aveva capito profondamente la storia di Ahti e la ricordava proprio tutta. "Sarebbe meraviglioso avere una di quelle mucche magiche! Varrebbe davvero la pena mungere un animale così bello mattina e sera senza dovergli dare da mangiare; potremmo avere una mensola sopra la finestra piena di bricchi di latte e ciotole di latte intero. Ma non credo che potrò essere così felice in questa vita", pensava sospirando. "A cosa stai pensando?" chiese Mattisalmone. "Oh, a niente, proprio a niente", rispose velocemente Majasalmone. Ma in quel momento le tornarono in mente alcune antiche parole magiche che aveva imparato quando era bambina da un vecchio zoppo che aveva avuto una fortuna eccezionale nella sua pesca. "Vale la pena provare", pensò tra sé. Era sabato, e il sabato notte Mattisalmone non gettava mai in mare le sue reti, perché sapeva bene che sarebbe stato sconveniente non osservare il Sabato. Il fatto è che pro-

prio durante questa notte le parole magiche avevano più effetto; così quando si fece sera, sua moglie con aria indifferente gli disse: "Questa sera dovremmo gettare le nostre reti". "Oh no" disse il marito. "Non è di buon auspicio pescare la domenica mattina". "La notte scorsa il mare era in tempesta e abbiamo pescato davvero poco. Questa notte il mare è liscio come uno specchio; con il vento che c'è stato ieri le aringhe dovrebbero venire da questa parte". "Ma ci sono nuvole minacciose a nord-ovest", disse il pescatore, "e Principe stava mangiando l'erba". "Spero che non abbia toccato la mia bella cipollina" disse Kattisalmone. "No, ma questo significa che domani non avremo bel tempo all'alba" disse Mattisalmone. "Sai cosa ti dico", disse la moglie "gettiamo una sola rete sottovento, nella zona delle secche. Dovrebbe essere sufficiente per riempire il barattolo delle aringhe così non si rovinerà a stare mezzo vuoto senza il coperchio per così tanto tempo". Il marito si lasciò convincere e così uscirono in mare con le reti. Quando arrivarono nel punto dove il mare era più profondo, la moglie cominciò a canticchiare l'antica formula magica, cambiando le parole a seconda di ciò che ella desiderava:

*"Ahti dalla lunga barba bianca,
Ahti nel profondo del mare blu,
molti tesori hai tu.
Le tue perle sono bellissime,
senza prezzo
tutti i pesci del mare sono tuoi;
migliaia sono le tue mucche che
pascolano
nel prato intorno alla tua casa".*

"Cosa stai canticchiando?" chiese

Mattisalmone. "Oh, è solo una vecchia canzone che mi è venuta in mente", rispose la moglie. E alzando il tono della voce continuò a cantare:

*"Re del vasto mare blu,
non ti chiedo poi di più;
non voglio il tesoro d'oro
né una perla preziosa per me.
Re potente dammi solo una giovenca,
due sono troppe una va meglio;
come ricompensa ti darò presto
il sole d'oro e l'argentea luna".*

"Che sciocca canzone", disse Mattisalmone. "Cos'altro puoi chiedere al Re del Mare se non del pesce? E non è opportuno cantare queste cose di domenica mattina". La moglie sembrò non ascoltarlo e continuò a canticchiare la stessa melodia per tutto il tempo che rimasero in mare. Mattisalmone non si preoccupava più di ascoltare perché era troppo impegnato a remare. Stava pensando alla sua pipa di creta che si era rotta e al tabacco, dono raro, che gli avevano lasciato gli studenti. E appena tornarono sulla loro isoletta andarono a dormire. Messisi a letto Mattisalmone e la moglie non riuscivano a prendere sonno. Il marito stava pensando che non aveva santificato il Sabato e la moglie riusciva solo a pensare alle meravigliose mucche di Ahti. A mezzanotte Mattisalmone si mise a sedere sul letto e chiese alla moglie: "Non senti niente, mia cara?" "No", rispose lei. "Sembra che il segnamento sul tetto stia scricchiolando, è in arrivo una tempesta!" disse Mattisalmone. "È solo la tua immaginazione", replicò la moglie. Così Mattisalmone si coricò di nuovo. Ma dopo poco si rimise a sedere e disse: "Ora il segnamento sta cigo-

lando piuttosto forte". "Torna a dormire e smettila di immaginare queste cose", disse Majasalmone, e il marito provò a fare come lei aveva detto. Per la terza volta Mattisalmone si mise a sedere sul letto e disse: "Ora il segnamento sta facendo tanto rumore come se andasse a fuoco. La tempesta è sopra di noi; dobbiamo uscire a salvare le reti". Quella notte d'estate era buia come se fosse stata una notte d'ottobre e il segnamento stava fischiando: che rumore orribile! Il vento soffiava negli angoli della casa e quando uscirono furono circondati da un mare bianco come la neve nella notte. Le onde si infrangevano sull'isoletta e spruzzavano spuma in alto nell'aria, che ricadeva come pioggia sul tetto della piccola casa. Mattisalmone e la moglie non potevano ricordare una notte tempestosa come questa; tirare fuori la barca e metterla in mare era fuori discussione. Così i due rimasero nell'ingresso, aggrappati allo stipite della porta, mentre l'acqua bagnava i loro visi. "Non ti avevo detto che non era bene pescare di domenica mattina?" chiese improvvisamente il marito con aria scontrosa. La moglie era così impaurita che non pensava più alle mucche di Ahti. Visto che non c'era niente che potessero fare, dopo un po' tornarono di nuovo in casa; i loro occhi erano diventati pesanti dopo la notte insonne e si addormentarono immediatamente, quasi come se il mare non fosse stato in tempesta intorno alla loro isoletta. Quando si svegliarono la mattina dopo, il sole era già alto nel cielo e la tempesta era passata; solo le onde brillavano sotto i raggi

del sole, rompendosi contro la roccia rossa in alte colline argentate. "Che cos'è?" gridò Majasalmone, guardando fuori dalla porta. "Sembra una grossa foca" rispose Mattisalmone. "È una mucca, come è vero che io sono viva!" esclamò sua moglie. Ed era una mucca, una splendida mucca rossa della migliore razza, ben nutrita come se avesse mangiato sempre spinaci in vita sua. Stava tranquillamente camminando lungo la riva, non toccava nemmeno i pochi sparuti cespugli d'erba, quasi come disprezzasse un cibo così umile. Mattisalmone non riusciva a credere ai propri occhi, ma era proprio una mucca. La moglie cominciò a mungere la mucca e riempì tutti i recipienti che aveva in casa, persino il bugliolo della barca, con il latte più raffinato che avesse mai visto prima. Quando uscì a cercare la sua rete smarrita, Mattisalmone si scervellò inutilmente cercando di capire come la mucca fosse arrivata lì. Dopo poco ritrovò tutta la sua attrezzatura portata a riva dalle onde, e così piena di pesce che non poteva vedere neanche una maglia. "Dopo tutto è molto positivo avere una mucca", disse Mattisalmone, indaffarato a squamare il suo pesce "ma con cosa la nutriremo?". "Possiamo sempre trovare una soluzione", disse la moglie; e così avvenne che la mucca si procurava il cibo da sola. Andava semplicemente in acqua e mangiava le alghe che crescevano sulla riva e così si ingrassava ogni giorno. Tutti pensavano che fosse un bell'animale, tranne *Principe*; lui le abbaiva perché era geloso della sua nuova rivale. Da quel giorno in poi ci furono

bricchi e ciotole pieni di latte intero acido in abbondanza nella piccola isola e tutte le reti si riempivano costantemente di pesce; il pescatore e la moglie diventarono grassi per quanto stavano bene. Ogni giorno che passava diventavano più ricchi. Majasalmone ora faceva il burro e suo marito impiegò due uomini perché lo aiutassero ed iniziò a pescare su vasta scala. Il mare ora era come un grande vivaio per lui, dal quale egli doveva solo prendere quanto pesce voleva. E la mucca continuava a badare a se stessa. In autunno, quando Mattisalmone e la moglie si trasferivano sulla terra ferma, la mucca rientrava nel mare; quando tornava la primavera e riprendevano possesso della loro isoletta, la mucca era là. "Dovremmo avere una villetta più carina" disse Majasalmone la seconda estate. "La vecchia è troppo piccola ora che abbiamo due uomini in casa". "Sì, hai ragione" rispose Mattisalmone. Così egli costruì sull'isola una villa solida con la serratura sulla porta ed anche una capanna. In seguito prese altri due uomini per farsi aiutare e la pesca andava così bene che poté spedire molti barili di salmone, aringhe e coregone in Russia e Svezia. "Io morirò dal lavoro con tutte queste persone qui", disse Majasalmone. "Non sarebbe troppo se chiedessi di poter avere una ragazza che mi aiutasse?" "Bene, ne assumeremo una", disse il marito. E così Majasalmone ebbe una ragazza ad aiutarla. Poi Majasalmone disse: "Ora il nostro latte non basterà per tutte queste persone. E visto che abbiamo una domestica lei potrebbe badare a

tre mucche". "Perché non canti ancora?" disse suo marito in tono sprezzante. Majasalmone si sentì offesa, ma la stessa domenica notte remò di nuovo fin dove il mare era più profondo e cantò come in precedenza:

*"Ahti dalla lunga barba bianca,
Ahti nel profondo del mare blu,
delle tue mille meravigliose mucche
alla mia umile casa tre sole donane tu".*

La mattina seguente c'erano tre mucche sull'isoletta invece di una e tutte e tre stavano brucando le alghe e badavano a se stesse, proprio come aveva fatto la prima. "Spero che sarai soddisfatta ora", disse Mattisalmone alla moglie. "Certo, dovrei esserlo", rispose lei, "tuttavia avrei bisogno almeno di altre due ragazze per la nostra casa e anche vestiti migliori. Non hai sentito? Ora mi chiamano 'signora!'. "Sì, hai ragione", rispose il marito. Così Majasalmone ebbe l'aiuto di altre ragazze in casa e vestiti raffinati da indossare. "Ora andrebbe tutto bene se solo potessimo vivere un po' meglio in estate. Tu potresti costruire una casa più grande dove andare a vivere, una a due piani, e potremmo anche portare un po' di terra qui nella nostra isola per farci un vero e proprio giardino. Potresti costruire un piccolo padiglione, così potrei avere una bella vista sul mare, potremmo avere un musicista lì che la sera suonerebbe per noi. E un'altra cosa ancora, potremmo avere un piccolo battello a vapore tutto nostro per andare in chiesa quando il mare è troppo agitato per poter usare la nostra barca da pesca". "Sei sicura che non ci sia altro?" chiese Mattisalmone;

tuttavia egli fece tutto ciò che la moglie voleva. Ahtola, la loro isoletta, diventò un posto splendido, e Majasalmone una dama così raffinata che persino i pesci del mare l'ammiravano. *Principe* stesso veniva nutrito con carne arrostita e cialde, ed era diventato grasso come un maialino. "Bene, sei soddisfatta ora?" chiese Mattisalmone. "Certamente" rispose la moglie, "ma ... se solo avessi trenta mucche! Niente andrebbe meglio in una casa grande come la nostra". "Perché non vai di nuovo in mezzo al mare?" suggerì Mattisalmone. Così la moglie andò in mare con il loro nuovo battello a vapore e cantò al Re del Mare. La mattina seguente c'erano trenta mucche sulla riva che provvedevano da sole al loro cibo. Allora Majasalmone disse: "Ascolta mio caro: la nostra misera piccola isola è piuttosto sovraffollata. Dove mai metteremo tutte queste mucche?". "L'unica cosa alla quale posso pensare", rispose il marito, "è di togliere tutta l'acqua dal mare con una pompa". "Sciocchezze, chi potrebbe togliere tutta l'acqua dal mare?" "Perché non proviamo con il nostro nuovo battello? Lì c'è una pompa!" Majasalmone sapeva bene che suo marito la stava solamente prendendo in giro; ma allo stesso tempo non riusciva a smettere di pensarci. "Certo che posso togliere l'acqua dal mare" pensò "potrei toglierne anche solo una parte. Se metto delle rocce tutt'intorno all'isola, così da creare un muro e poi riempio lo spazio tra il muro e l'isola con la sabbia, la nostra isoletta diventerà il doppio più grande di adesso". Così Majasalmone caricò

il suo bel battello con delle pietre e andò un po' lontano dalla riva. Il musicista era a bordo e suonava così meravigliosamente il suo contrabbasso che Ahti e Wellamo e tutte le graziose fanciulle si affacciarono in superficie per ascoltare la musica. "Che cos'è quel luccichio nel mare?" chiese Majasalmone. "Sono le creste spumeggianti delle onde che brillano al sole" rispose il violoncellista. "Gettate le pietre" ordinò Majasalmone. Così tutte le persone che erano sul battello cominciarono a gettare pietre a destra e a sinistra nella spuma. Una pietra colpì e ruppe il naso della fanciulla preferita di Wellamo, un'altra colpì la regina stessa su una guancia e una terza cadde così vicino alla testa di Ahti che strappò metà della lunga barba bianca del Re del Mare. Improvvisamente tutto fu in tumulto e il mare divenne agitato e le onde giravano tutt'intorno come in una pentola d'acqua bollente. "Da dove viene questa raffica di vento?" chiese Majasalmone. Ma aveva appena terminato la domanda quando il mare si spalancò, come la bocca di un luccio gigantesco, e ingoiò l'intero battello con tutte le persone. Majasalmone fu trascinato in fondo, ma dimenandosi con le mani e i piedi riuscì a raggiungere di nuovo la superficie e si trovò vicino al contrabbasso: vi si aggrappò e venne trascinato via. Improvvisamente si trovò vicino alla terribile testa di Ahti. La sua barba ricopriva solo un lato del suo mento. "Perché mi hai tirato delle pietre?" urlò il Re del Mare. "Oh, vostra maestà", sospirò Majasalmone, "è stato solo un errore. Ungi con del grasso

di orso il tuo mento e la tua barba ricrescerà presto". "Tu, brutta strega! Non ti ho dato tutto ciò che mi hai chiesto ed anche di più?" replicò il Re del Mare. "Sì, certamente, Vostra Maestà, grazie infinite per le mucche, producono molto latte come dei cammelli". "Bene, che mi dici del sole d'oro e della luna d'argento che tu mi hai promesso?" chiese il Re del Mare. "Ma Vostra Maestà! Non li avete avuti ogni giorno ed ogni notte sulla superficie del mare quando il cielo era sereno?" rispose astutamente Majasalmone. "Tu pagherai per tutto questo!" disse il Re del Mare, e diede una spinta così forte al contrabbasso che questo partì come un razzo verso l'isola. Là, sulla riva, c'era *Principe* che, affamato come sempre, rosicchiava gli ossi di un corvo. Mattisalmone stava seduto con la sua giacca grigia e consumata sulla soglia della loro povera capanna, ad aggiustare le sue reti. "Bene, moglie mia!" esclamò. "Dove sei stata, correndo a questa velocità? Perché sei così bagnata?". Majasalmone si guardò intorno stupita, e disse, "Dov'è la nostra nuova bella casa a due piani?" "Quale casa?" chiese suo marito. "La nostra grande casa, e il giardino, gli uomini, le ragazze e le trenta mucche, il battello a vapore e tutto il resto?" "La tua mente sta farneticando, mia cara", disse il marito, "quegli studenti ti hanno fatto girare la testa e tu hai cantato tutta la notte molte canzoni insignificanti mentre eravamo fuori in mare, e non sei riuscita ad andare a dormire prima dell'alba. C'è stata una brutta tempesta la notte scorsa, ma ora è passata; non ho avuto il

coraggio di svegliarti, così ho remato da solo per andare a riprendere la rete".

"Ma ti dico che ho visto Ahti, il Re del Mare", disse Majasalmone. "Tu stavi a letto, mia cara, e stavi facendo qualche sogno fantastico, e poi mentre dormivi sei uscita e sei andata direttamente in acqua": "Ma

quello non è il contrabbasso?" chiese Majasalmone. "Ma che contrabbasso! È solo un pezzo di legno vecchio, ecco cos'è. No, mia cara, la prossima volta dobbiamo stare attenti ad osservare il Sabato. Non viene niente di buono a pescare di domenica".

THE ORDERS, DECORATIONS AND MEDALS OF FINLAND

The Order of the Cross of Liberty (Vapaudenristin ritarikunta)

The Order of the Cross of Liberty has been characterized as the most complicated order in Europe.¹ Indeed, since the Cross of Liberty and the Medal of Liberty were instituted in March 1918, numerous changes have been made to the classes, and especially to the insignia and the ribbons of the Cross of Liberty.

Like the Most Honourable Order of the Bath and the Most Excellent Order of the British Empire, the Cross of Liberty has a Military and a Civil Division.² The insignia of the Military Division is conferred with swords, and the Civil Division without. Originally the Cross of Liberty had five classes: the Grand Cross of the Cross of Liberty and the Cross of Liberty, 1st, 2nd, 3rd and 4th Class. The sixth class, the Cross of Liberty 1st Class with Star, was added in January 1919. At the same time General, Baron Mannerheim as a Regent ceased bestowing the Cross of Liberty and the Medal of Liberty, which has two classes.³

With the outbreak of the Winter War, the Cross of Liberty was revived in December 1939. It came a

permanent Order for time of war and time of peace in December 1940. The permanent statutes of the Order date from August 1944. The Order may be conferred on military personnel in all ranks for military service and on civilians for services for the benefit of national defence. Furthermore, it may be conferred on foreigners or collectively on military organisations and units, for example. The ribbon of the Order for the Crosses of Liberty conferred in time of war for military services is, in general, red with white stripes. For civilian services as well as for military services in time of peace, it is yellow with red stripes.

Following the institution of the Order of Cross of Liberty in 1940, Marshal Mannerheim was the life-long Grand Master of the Order. After his death the Commanders-in-Chief of the Finnish Defence Forces, i.e. the Heads of State, have been the Grand Masters of the Order. The festival day of the Order, June 4th, is the birthday of Marshal Mannerheim. The present classes of the Order are:

The Grand Cross of the Cross Liberty
The Cross of Liberty 1st Class with Star

The Cross of Liberty 1st Class
The Cross of Liberty 2nd Class
The Cross of Liberty 3rd Class
The Cross of Liberty 4th Class

The Grand Cross may be conferred as a special distinction with diamonds. In time of war the five other classes with swords may be conferred with oak leaves mainly for services at the front. The only holders of the Grand Cross with swords and diamonds have been Emperor Wilhelm II and Marshal Mannerheim. In 1918, the German General, Count von der Goltz and Admiral Meurer were awarded the Cross of Liberty 1st Class with swords and diamonds, although such a possibility is not mentioned in the statutes.⁴

The special classes of the Order of the Cross of Liberty are:

The Mannerheim Cross of the Cross of Liberty 1st Class
The Mannerheim Cross of the Cross of Liberty 2nd Class
The Medal of Liberty 1st Class with rosette
The Medal of Merit of the Cross of Liberty in gold
The Cross of Mourning of the Cross of Liberty
The Medal of Mourning of the Cross of Liberty

The Mannerheim Cross is not *conferred*; instead, "for outstanding bravery and meritorious military operations in time of war, the military, irrespective of rank, can be *appointed* Knights of the Mannerheim Cross of the Cross of Liberty."⁵ The Mannerheim Cross 2nd Class can be bestowed for a second time. The Mannerheim Cross 1st Class ranks after the Grand Crosses and the 2nd

Class after Commanders 1st Class.

The Medal of Liberty has two classes, which are conferred on non-commissioned officers and men, but the Medal of Liberty 1st Class with rosette is a special class of the Order and one of the highest military decorations. It has been conferred only once: Marshal Mannerheim received it after the Winter War in 1940. At the time, the Medal still was the highest military decoration for those who have already received all the decorations they can receive in their rank.⁶

The Medal of Merit of the Cross of Liberty has two classes and a special class, the Medal of Merit in gold, which can only be conferred on the Grand Master's private initiative, for special services. The Medal of Merit of the Cross of Liberty can be regarded as a Civil Division of the Medal of Liberty. The Cross of Mourning of the Cross of Liberty is conferred on the nearest relative of a fallen soldier, and the Medal of Mourning on relatives of others who have perished in war during their service for national defence. The Cross of Liberty 3rd and 4th Class, as well as the Medal of Liberty 1st and 2nd Class, may be conferred on medical personnel with Red Cross. The Crosses of Liberty with the Red Cross are conferred without swords. Exceptionally, after the Winter War, Mr. Erik Mandelin, civilian Private Secretary to the Commander-in-Chief, Marshal Mannerheim, received the Cross of Liberty 2nd Class with swords and Red Cross.

1 Löffström, Sveriges riddarordnar, p. 82.

2 Wrede, Finlands utmärkelsestecken, p. 91.

3 Wrede, a.a., p. 104.

4 Wrede, a.a., pp. 104, 106.

5 The Statutes of the Order of the Cross of Liberty. Bergroth etc., Vapaudenristin ritarikunta, pp. 277-278

6 Wrede, a.a., p. 112, Bergroth etc., a.a., p. 148.

Colonel Hj. Askolin-Ingelberg was awarded at the same time the Cross of Liberty 2nd Class with Red Cross.⁷

All decorations of the Order of the Cross of Liberty conferred in time of war can be worn simultaneously. As an example, Lieutenant-Colonel Carl von Haartman (1897–1980), Knight of the Johanniter Order and later, after his conversion, Knight of the Sovereign Military Order of Malta, wore no less than six decorations of the Order of the Cross of Liberty. He was awarded, during the three wars, the Medal of Liberty 1st and 2nd Class, the Cross of Liberty 4th and 3rd Class with swords, the Cross of Liberty 3rd Class with swords and oak leaves and the Cross of Liberty 2nd Class with swords.⁸ Only the highest of the Crosses of Liberty awarded in time of peace is worn.

The Order of the White Rose of Finland (Suomen Valkoisen Ruusun ritarikunta)

The Order of the White Rose of Finland was instituted in January 1919 by the Regent of Finland, General Mannerheim. The statutes of the order were confirmed on 16th May 1919. The Order may be conferred on Finns for distinguished service, both civil and military. It may also be conferred on foreigners for services to Finland. The President of Finland is the Grand Master of the Order. Finland's Day of Independence,

December 6th, is the festival day of the Order. The Order has five classes:

Commander Grand Cross
Commander 1st Class
Commander
Knight 1st Class
Knight

As a special distinction, the Grand Cross may be conferred with collar. The Grand Master of the Order always has the Grand Cross with collar, but it may also be conferred on foreign Heads of State or other persons with equal rank. Marshal Hermann Göring received the Collar of the Order in 1941 and the German Minister of Foreign Affairs Joachim von Ribbentrop in 1942. Among the foreign Heads of State who have received the Collar of the Order are Queen Elizabeth II, Marshal Josif Tito, the President of France, François Mitterrand, and the President of Poland, Lech Walesa.⁹

The Order may be conferred with diamonds as a special distinction and in time of war it may be awarded with swords for bravery in the field, practically also for other military services. Marshal Mannerheim is the only one who has been awarded the Grand Cross of the Order with collar, swords and diamonds. The Grand Cross of the Order with diamonds has been conferred only six times. The head of State of Croatia, Ante Pavelic, received it in 1943, and the Finnish composer, Professor Jean Sibelius, in 1950.¹⁰ The Grand Cross of the

Order with swords has been conferred only 14 times. Among the Commanders of the Grand Cross of the Order with swords are the German General, N. von Falkenhorst, the Romanian Marshal, Ion Antonescu, and the commander of the Finnish troops at the Battle of Suomussalmi, Lieutenant-General Hj. Siilasvuo.¹¹ Perhaps the best-known Commander of the Order of the White Rose of Finland has been the Russian painter, Professor Ilya Repin, who was decorated in 1920.¹²

The Cross of Merit of the White Rose of Finland is associated with the Order. It was instituted in 1993 when the conferring of the Badge of Merit of the Order ceased. The insignias of the Cross of Merit and the Badge of Merit, which was awarded only to ladies, are similar. At the same time the Badge of Merit in bronze, a Finnish parallel to the British Victoria Cross, was removed. The Badge of Merit in bronze was never awarded and in 1940 the Mannerheim Cross of the Cross of Liberty replaced it as a distinctive military decoration.¹³

The Medal of the White Rose of Finland has three classes: the Medal 1st Class with Gold Cross, the Medal 1st Class and the Medal. In time of war the Medal of the White Rose of Finland may be conferred for bravery with a bar, the name of the bat-

tle engraved on it. A person awarded a higher class of the Order does not wear the lower class unless it is conferred with diamonds or with swords.

The Order of the Lion of Finland (Suomen Leijonan ritarikunta)

The Order of the Lion of Finland was instituted in September 1942, primarily because it was found necessary to have more classes than the five of the Order of the White Rose of Finland to award persons in different ranks and positions.¹⁴ Especially the Grand Cross of the Order of the White Rose of Finland had been suffering from inflation, being conferred over 450 times (mostly to foreigners) during the period 1919–1941.¹⁵ It was also expensive to confer the Order with diamonds.

The Order of the Lion of Finland may be conferred for distinguished service, both civil and military. It may also be conferred on foreigners. The President of Finland is the Grand Master of the Order. Finland's Day of Independence, December 6th, is the festival day of the Order. The Order of the Lion of Finland has five classes:

Commander Grand Cross
Commander 1st Class
Commander
Knight 1st Class
Knight

7 Wrede, a.a., p. 114, Bergroth etc., a.a., pp. 146–147.

8 Kadettiupseerit 1920–1985. (Kajaani, 1985), p. 112.

9 Castrén, Suomen Valkoisen Ruusun ritarikunnan suuristin ketjujen kera haltijat 1919–1994.

10 The list of recipients the Order of the White Rose of Finland with diamonds. Archives of the Order of the White Rose of Finland and the Order of the Lion of Finland.

11 The index of the Commanders Grand Cross of the Order of the White Rose of Finland and the Order of the Lion of Finland.

12 The list of those citizens of the Soviet Union who have received the Order of the White Rose. Archives of the Order of the White Rose of Finland and the Order of the Lion of Finland.

13 Hyrsky, Tuomas, Suomen Valkoisen Ruusun pronssinen ansiomerkki lopullisesti historiaan. Numismaattinen aikakauslehti (The Finnish Numismatic Journal) 4/1994, pp. 100–101. Suomen Valkoisen Ruusun ritarikunnan ohjesääntö (Helsinki, 1994).

14 Wrede, a.a., pp. 217–221. P. M. uuden ritarikunnan perustamisesta, 27.4.1942. Archives of the Order of the White Rose of Finland and the Order of the Lion of Finland.

15 Wrede, a.a., pp. 214, 216. Castrén, Korkeimpien suomalaisten kunniamerkkien haltijat 1918–1969, p. 62.

The Pro Finlandia Medal of the Order of the Lion of Finland, which was instituted in 1943, may be awarded only to artists and authors. It was patterned partly on the famous Swedish Royal Medal "Litteris et artibus" and always bears the name of the holder.¹⁶ The Cross of Merit of the Order of the Lion of Finland is associated with the order. The insignia of the Knight 1st Class and Knight may have been awarded since 1967 to Olympic winners with a bar, the five golden Olympic rings, which is worn on the ribbon.

In time of war the Order may be awarded with swords for military services. The Grand Cross of the Order with swords has been conferred only 12 times. Marshal of Finland, Baron Mannerheim received it as a Grand Master of the Order in 1944. The most recent foreigner who has received the Grand Cross with swords (in 1944) was the German General, Karl Weisenberger.¹⁷ The eminent Finnish philosopher, Academician Georg Henrik von Wright, is among the Commanders of the Grand Cross of the Order. A person awarded a higher class of the Order does not wear the lower class unless it is awarded with swords. This regulation does not include the Pro Finlandia Medal, the insignia of the Knight with a bar or the Cross of Merit. The insignia of the Order of the Lion of Finland are worn after the respective class of the Order of the White Rose of Finland.

The Decorations and Medals of Finland

In addition to the three State Orders, there are several official special decorations and medals, which are conferred either by the President of the Republic or the appropriate Minister. Among the most notable of these decorations and medals are the Cross of Finland and the medal of Merit for Physical Education and Athletics, Finland's Olympic Cross and Medal of Merit, the decorations of the Finnish Red Cross, the Life-saving Medal, the Commemorative Medals of the War of Liberation, the Winter War and the Continuation War, the Military Merit Medal and the Medal "Pro Benignitate Humana".

The Cross of Finland and the Medal of Merit for Physical Education and Athletics (originally the Cross of Finland and the Medal of Merit for Athletics) were instituted in 1945. The cross has three and the medal two classes: the Grand Cross of Merit, the Cross of Merit in gold, the Cross of Merit in silver, the Medal of Merit with Gold Cross and the Medal of Merit. The Medal of Merit in bronze no longer exists. The decoration is conferred by the Ministry of Education. It may be conferred on both Finns and foreigners. However, the Grand Cross of Merit is for Finns only and the number of its living holders is limited to 12. Dr. Urho Kekkonen, later the President of Finland, and the Olympic winner

Paavo Nurmi are among former holders of the Grand Cross of Merit.¹⁸

Finland's Olympic Cross and Medal of Merit were instituted in 1951. The Cross of Merit has two classes. The decoration was conferred for the achievements on the occasion of the XV Olympiad in the capital of Finland, Helsinki.

The other Commemorative Crosses and Medals of the War of Liberation, the Winter War and the Continuation War of a more private nature, as well as the Crosses and Medals of Merit for other patriotic activities, are worn in chronological order after the official decorations and medals.

The Order of the Holy Lamb (Pyhän Karitsan ritarikunta)

The Order of the Holy Lamb was instituted in 1935 by the Orthodox Church of Finland and may be conferred on both Finns and foreigners for services to the Church. The Archbishop of the Orthodox Church of Finland is the Grand Master of the Order. The insignia of the Order are considered to be semi-official decorations. The Order is not confirmed by a state Decree.¹⁹ The Order has five classes:

- Commander Grand Cross
- Commander 1st Class
- Commander 2nd Class
- Knight or Member 1st Class
- Knight or Member 2nd Class

The Medal of the Holy Lamb, which has two classes, is associated with the Order. The insignia of the Order is worn after the insignia of the State Orders and other official decorations. The Presidents of Finland Urho Kekkonen, Mauno Koivisto and Martti Ahtisaari have received the Grand Cross of the Order.²⁰

Bibliography

- Areen, Ernst E. – Lewenhaupt, Sten, *De nordiska ländernas riddarordnar III*, Eskilstuna 1942
- Berghman, Arvid, *Nordiska riddareordnar och dekorationer*, Malmö 1949
- Bergroth, Tom C., *De finska ordnarnas heraldiska utformning*. Heraldica Fennica, Espoo 1978
- Bergroth, Tom C., *Frihetsmedaljerna och Frihetskorsen – Föddes på slagfältet till minne av Finlands frihetskamp*. Meddelande 57, Armémuseum 1997, Karlskrona, 1998
- Bergroth, Tom C. – Heinilä, Harri – Karnila, Christer – Lappalainen, Matti – Orlamo, Matti – Rantasaari, Juha, *Vapaudenristin ritarikunta – Isänmaan puolesta*, Porvoo 1997
- Castrén, Klaus, *Korkeimpien suomalaisten kunniamerkkien haltijat 1918–1969*, [Helsinki] 1970
- Castrén, Klaus, *Les Ordres nationaux de la Finlande*, Keuruu 1975
- Castrén, Klaus, *Sodan ajan ansioista*, Helsinki 1992
- Castrén, Klaus, *Suomen Valkoisen Ruusun ritarikunnan suurristin ketjujen kera haltijat 1919–1994*. Helsinki 1994.
- Hieronymussen, Paul, *Orders, Medals and Decorations of Britain and Europe in colour. Originally published in Danish as Europæiske Ordner i Farver*, 1967
- Hurmerinta, Ilmari – Viitanen, Jukka, *Suomen puolesta – Mannerheim-ristin ritarit 1941–1945*, Saarijärvi 1994

16 Wrede, a.a., p. 228. Muistio Suomen Leijonan ritarikunnan Pro-Finlandia-mitalin perustamisesta, 31.10.1942, Archives of the Order of the White Rose of Finland and the Order of the Lion of Finland.

17 The index of the Commanders Grand Cross of the Order of the Lion of Finland. Archives of the Order of the White Rose of Finland and the Order of the Lion of Finland.

18 The list of the holders of Grand Cross of Merit for Physical Education and Athletics 1947–1995. The Ministry of Education, 1996.

19 Wrede, a.a., p. 349.

20 Liene, Timo, Suomen ortodoksisen kirkon palkitsemisjärjestelmä ja palkitsemisesineet 1925–1960. Suomen ja Skandinaavian kirkkohistorian pro gradu, Helsingin yliopisto. 1997. p. 49.

Hämeen-Anttila, Y. S., *Kunniamerkit ja niiden käyttö*, Mikkeli 1943
 Jäntti, Lauri; Karnila, Chr., *Kunniamerkkiaapinen*, Porvoo 1958
 Jäntti, Lauri; Karnila, Chr., *Nya ordenshandboken*, Borgå 1984
 Jäntti, Lauri; Karnila, Chr., *Uusi kunniamerkiopas*, Porvoo 1983
 Jäntti, Lauri; Karnila, Chr., *Kunniamerkit ja niiden käyttö*, Porvoo 1991
 Kaipainen, Lassi, *Vapaa Suomi – Suojeluskunta- ja lottamerkit kertovat*, Saarijärvi 1995
 Karnila, Chr., *Kunniamerkit*, Porvoo 1994
 Kliemann, [Kurt-G.]; Neubecker, [Ottfried], *Orden der Finnischen Weißen Rose, Ordens-Lexikon I*, Berlin s.a. [1951]
 Löfström, Karl, *Sveriges Riddarordnar*, Örebro s.a. [1948]
 Suomen Valkoisen Ruusun ritarikunnan ohjesääntö, Asetus Suomen Leijonan ritarikunnan perustamisesta, määräykset Suomen Valkoisen Ruusun ja Suomen Leijonan ritarikuntien kunniamerkkien

antamisesta, Suomalaisten kunniamerkkien keskinäinen järjestys, Helsinki 1994

Tetri, Juha E., *Kunniamerkkikirja*, Saarijärvi 1994, 2. täydennetty painos, Saarijärvi 1998

Vartio, V. – Kontturi, L., *Suomen Valkoisen Ruusun ritarikunta 1919–1939*, Helsinki 1939

Wrede, E. F., *Finlands utmärkelsetecken. En redogörelse för Finlands officiella och hallofficiella utmärkelse- och minnes-tecken*. Helsingfors 1946.

Phalerestic special studies on the orders, decorations and medals of Finland more detailed:

Degerman, Henrik, *Suomen heraldinen bibliografia 1706–1981 – Finlands heraldiska bibliografi* (The Bibliography of Finnish Heraldry). Helsinki 1984.

Schede bibliografiche

Päivi Setälä Näköaloja Villa Lantesta.

Otava, Keuruu 1998 (176 s.)

Esseekokoelmassaan *Näköaloja Villa Lantesta* dosentti Päivi Setälä poimii Rooman moniaineksisesta historias-ta ja nykypäivästä varmojin rajauksin aspekteja, jotka ovat hänen sydäntään lähellä. Niitä näyttävät olevan historian ja mytologian vahvat naishahmot Venus, Isis, Artemis, Kleopatra, Neitsyt Maria, keisarinna Galla Placidia, Pyhä Helena sekä Pyhä Birgitta, jotka kutoutuvat Rooman ja eurooppalaisuuden historiaan monin tavoin. Setälän kirja on selkeästi naishistorian tutkijan puheenvuoro. Teosta voi pitää myös eräänlaisena yhteenvedona niistä hankkeista ja teemoista, joiden parissa dos. Setälä työskenteli Suomen Rooman instituutin johtajana vuosina 1994–97.

Setälän kirjoitusote on leppoisa, väliin lähes pakinoiva. Kirja viettelee lukijan viimeistään *Näköaloja eurooppalaisuuteen* -pääluvun ensimmäisellä alaluvulla "Kun Isis vaihtui Neitsyt Mariaan". Siinä Setälä eloisasti osoittaa, miten monitahoisesti aina 25 vuosituhannen takaa johdettu Isis-kultti liittyy antiikin jumalmaailmaan, kosmogonioihin ja luo pohjaa Neitsyt Maria -kultin syntymiselle ja sen muodoille. Naiseuden, äitiyden ja naisjumaluuksien kautta johdateltu eurooppalaisen kulttuurin peruspiirteiden pohdinta jatkuu edelleen luvussa "Naiset, uskonnot ja kirkot Euroopassa". Tässä Setälä ulottaa tarkastelun nykypäivään ja Suomeen, naispappeuskysymykseen ja feministiseen teologiaan.

Usean vuosituhannen aikajän-teen käyttö lyhyehkössä tekstissä johtaa lopulta historialliseen kujan-juoksuun: lähistorian teemojen kä-sittely ei samalla tavoin vakuuta luki-jaa kuin antiikin aineistoon pohjau-tuva teksti.

Sama ratkaisu ja sama käsittelyn ongelma toistuvat luvussa "Euroo-pan monikulttuurinen historia – onko sitä?" Siirtymä antiikin, keskiajan ja uuden ajan alun eurooppalaisuu-den tarkastelusta Nyky-Suomen kulttuurisen position määrittelyyn on yllättävä ja viiteyhteys jää hauraak-si. Tilapäiskirjoittelun ote vilahtaa myös päätösluvussa *Miltä Suomi näyttää?* Teoksen fokuksen muodos-tava antiikin naisen uskonnollisen, sosiaalisen ja taloudellisen vallan monimuotoisuuden tarkastelu ete-neekin loppupäätelmiin oikeastaan jo luvussa *Varakkaat naiset keisari-ajan Roomassa*.

Ehkä tätä hieman epätasaista vai-kutelmaa kirjaan luo Setälän välitön tapa ilmaista mieltymyksensä: hä-nen innostunut ja suvereenisti laajo-ja synteesejä rakentava otteensa an-tiikin aineistojen käytössä saa uu-demman historian argumentaation näyttämään aneemiselta ja niukalta.

Toisaalta juuri viipaleista Päivi Setälä kokoaa kirjansa eloisimman luvun, otsikkoa määrittelevän tut-kielman Villa Lanten konkreettisista ja symbolisista näköaloista. Baldas-sare Turinista Eino Leinoon polveile-va teksti on suomalainen rakkouden-tunnustus Roomalle ja Janiculumille. Sellaisena se kiinnostavalla tavalla vertautuu Suomen Rooman instituutin edellisten johtajien proosa- ja ru-nomuotoisiin näköalakuvauxsiin Villa

Lanten ikkunoista ja terasseilta: yhdistäväksi tekijäksi nousee jonkinlainen lempeä hybris, juopuminen elämän historiakylläisyydestä ja Rooman ajattomuudesta.

Totti Tuhkanen

Arto Paasilinna
Il mugnaio urlante

traduzione dal finlandese di
Ernesto Boella
introduzione di **Fabrizio Carbone**

Iperborea, Milano 1998, pp. 274

La casa editrice Iperborea pubblica la terza edizione del libro dello scrittore finlandese Arto Paasilinna *Il mugnaio urlante* (titolo originale *Ulvova mylläri*, prima edizione maggio 1997): una riprova, se mai ve ne fosse bisogno, del successo che questo autore riscuote in Italia, e della presenza di un compatto pubblico di ammiratori che non si perde nessuno dei libri, ormai quattro, che la infaticabile casa editrice ha presentato.

La storia racconta le peripezie di un simpatico e irruente giovanotto del sud della Finlandia, Gunnari o Kunnari Huttunen (il doppio nome, usato alternativamente dai vari personaggi è, come nota Fabrizio Carbone, un segnale della presenza in Finlandia di una minoranza di lingua svedese), il quale decide di trasferirsi in Lapponia e di restaurare un vecchio mulino abbandonato. Contrariamente alle aspettative degli abitanti del villaggio, Huttunen riesce a rimettere in funzione il mulino e a guadagnarsi da vivere. Nei momenti di gioia, che in lui si alternano a quelli di depressione, il mugnaio Huttunen si scatena nelle imitazioni di animali e di persone, facendo divertire i giovani del villaggio, ma molto meno gli

adulti, seccati di venir presi in giro. Nei momenti tristi, nelle lunghe notti artiche, Huttunen ulula malinconicamente come un lupo, disturbando i sonni degli abitanti del villaggio, che cominciano a considerarlo un pazzo. Gli unici che non ne sono convinti sono la guardia municipale Portimo, e Sanelma Käyrämö, la consulente mandata nelle campagne a consigliare i contadini sugli ortaggi da piantare per procurarsi una dieta ricca di vitamine. Tra Sanelma e Gunnari nasce un amore fatto di incontri furtivi, di trepidazioni e di attimi di palpitante gioia. Sarà grazie al suo aiuto e a quello del postino, distillatore abusivo di acquavite, che il mugnaio riuscirà a sopravvivere nella foresta dopo essere fuggito dal manicomio dove la cattività del villaggio lo aveva fatto rinchiudere.

Nonostante i riferimenti a un preciso momento storico (siamo nei primi anni Cinquanta), il romanzo, anche se l'autore non gradisce questo appellativo per le sue storie, è un divertente, malinconico apologo sul destino dei "diversi", valido per ogni epoca. Come molti altri individui, Gunnari soffre di forti sbalzi di umore che egli sfoga con la propria incontenibile esuberanza "ululando" nella foresta. Ma questa aperta e diretta espressione delle proprie emozioni diventa la calamita su cui convergono le schizofrenie e le malvagità degli abitanti del villaggio. Dal medico all'insegnante, dal direttore della banca al più agiato tra i proprietari terrieri, tutti si coalizzano contro il povero mugnaio, per togliergli non solo il mulino, ma anche il bene più prezioso, la libertà di essere se stessi, di vivere seguendo le proprie emozioni e di esprimerle apertamente. E mentre i benpensanti del villaggio si coalizzano contro di lui, noi non possiamo che solidarizzare con Huttunen e

fare il tifo affinché con la sua grande abilità manuale, la sua perizia di pescatore e la sua dimestichezza con l'aspra natura del Grande Nord, riesca a sfuggire ai persecutori.

In un ritmo incalzante di avvenimenti esilaranti, seguiamo con il fiato sospeso lo svolgimento del racconto, fino al finale a sorpresa. *Il mugnaio urlante* è un libro avvincente, scritto in una lingua fatta di frasi brevi, dove non c'è spazio per la descrizione dell'ambiente se non finalizzata al racconto, né per l'aggettivazione accattivante. Un libro, insomma, che per stile e contenuto si rivolge a tutti; un libro per grandi e per bambini che farà sognare di laghi ghiacciati, di immense foreste di betulle, di pesca ai salmoni, di succulenti frutti di bosco e di notti incantate che non hanno mai fine, interrotte soltanto dal lungo ululato di un solitario lupo.

Adriana Frisenna

Carlo Ginsburg
Occhiacci di legno
Nove riflessioni sulla distanza

Feltrinelli 1998, pp. 231 L. 40.000

"Occhiacci di legno, perché mi guardate?". La citazione da "Pinocchio" introduce al problema dello sguardo, comune a molta riflessione del 900, da Merleau-Ponty a Foucault: lo sguardo pone relazioni, stabilisce gerarchie e distanze, che a loro volta possono dilatarsi nello spazio e nel tempo sino a un rapporto di indifferenza, o restringersi sino all'empatia.

Questi nove saggi di Carlo Ginsburg, a partire da quello che apre la raccolta, presentato a Helsinki nel 1995, articolano il tema della distanza-prossimità su due scale diverse: la prima, come applicazione di un metodo di indagine che l'Autore ha

definito "paradigma indiziario" (*Miti emblematici spie*, Einaudi 1986), l'esercizio sopraffino di uno sguardo che accosta elementi temporali e spaziali quantomai eterogenei e lontani, tracce sovente marginali e trascurate dalla storiografia, per farne scoccare, a sorpresa, un cortocircuito particolarmente significativo, che riqualifica, ridefinisce un ampio tratto di storia. La seconda, come analisi di quei contesti complessi nei quali è stata istituita una particolare distanza: tra ebrei e cristiani, per esempio, o tra parola-immagine-cosa, oppure ancora tra testo letterario e relatà, con la tecnica dello "straniamento".

I più diversi titoli conducono ad una riflessione comune sulla difficoltà di istituire, di volta in volta, una distanza appropriata, che non annulli l'oggetto in una vicinanza o in una lontananza eccessiva. Ginsburg cita due passi di Diderot: "...Se non fosse per la paura del castigo, molti sarebbero più disposti a uccidere un uomo da una distanza che lo facesse apparire grande come una rondine, che non a sgozzare un bue con le proprie mani". "L'assassino, finito sulle rive della Cina, non è più in grado di scorgere il cadavere che ha lasciato sanguinante sulle rive della Senna" (pp. 197, 198).

Il primo saggio è particolarmente indicativo del procedimento "indiziario". Il termine "Straniamento", che fa da titolo, è, secondo il formalismo russo degli anni '20, il procedimento dell'arte capace di liberare la percezione dalle incrostazioni dell'automatismo e di restituire le cose a se stesse. "Il cammino, passabilmente tortuoso, che seguirò — scrive Ginsburg — comincia dalle riflessioni scritte in greco, nel II secolo dopo Cristo, dall'imperatore romano Marco Aurelio" (p. 18). L'impostazione stoica conduce Marco Aurelio a ridefinire le cose,

separandole dalle passioni e collocandole in una prospettiva cosmica: "L'Asia, l'Europa sono cantucci del cosmo; ogni mare è una goccia del cosmo; il monte Athos è una piccola zolla del cosmo; l'intero tempo presente è un punto dell'eternità; tutto è piccolo, instabile, in atto di scomparire" (p. 19). La più prelibata leccornia è "il cadavere di un pesce, di un uccello o di un maiale".

Tolstoj amava Marco Aurelio, e guardava le istituzioni con gli occhi di un cavallo o di un bambino, un occhio ingenuo che estranea le cose dalle abitudini e dai pregiudizi, descrivendole per quello che sono (Sklovskij).

Nel 1529 il francescano spagnolo Antonio de Guevara pubblica un falso "Libro del emperador Marco Aurelio", che, divenuto subito popolare, fu tradotto in molte lingue. Denunciata la falsità nel 1600, cadde nel dimenticatoio, salvo una parte, l'arringa del contadino del Danubio di fronte all'imperatore. In essa il villano, "animale in forma umana", afferma che la grandezza dell'impero romano è un furto degli "altrui sudori", si basa insomma sulla ingiustizia e la violenza. Il suo sguardo ingenuo ha capovolto il giudizio corrente sulla grandezza di Roma, e allude, indirettamente, alla sanguinosa conquista spagnola del Nuovo Mondo. Il villano di de Guevara, parente del Calgacus di Tacito e di Marcolfo, viene frequentemente ricordato e citato dagli scrittori del 600 e del 700, tanto da costituire la base per la figura del buon selvaggio, e insieme del contadino selvatico, il selvaggio di casa nostra, asservito e sfruttato, che dall'Illuminismo passa a Tolstoj.

E così il cerchio si chiude: partendo dalla nozione di "straniamento" di Sklovskij e dei formalisti russi, passando ai "Ricordi" di Marco Aurelio e alla falsificazione di Antonio de Gue-

vara, seguendo le fortune del "contadino del Danubio" si ritorna a Tolstoj. L'occhio ingenuo, con la sua capacità distanziante, con la sua messa a fuoco capovolta (Bachtin), ha percorso un lungo tratto di strada.

Ma c'è un'altra distanza che caratterizza la crescita del cristianesimo delle origini e, in un certo senso, il suo rapporto con l'ebraismo: la distanza della "rappresentazione". Ad essa sono dedicati i saggi centrali 3, 4 e 5.

L'ambiguità della rappresentazione consiste nel fatto che da una parte essa sostituisce la realtà rappresentata, e quindi ne evoca l'assenza, ma dall'altra parte la rende visibile (p. 82). Quale distanza e prossimità c'è tra l'immagine rappresentante e la realtà rappresentata? È legittimo elaborare una immagine di Dio? e una immagine dell'uomo, e delle cose in generale? Insomma, qual'è la realtà dell'immagine? Da dove nasce l'idolatria? Questi interrogativi hanno accompagnato le discussioni del primo cristianesimo, da Origene a S. Agostino, ritornando con forza nell'VIII e IX sec. con l'iconoclastia. Gioca pure la sua parte la presenza dell'ebraismo e dell'islam, entrambi contrari all'immagine rappresentativa.

Soltanto quando l'immagine perde la vicinanza, la parentela con il rappresentato, acquistando uno statuto di codice convenzionale a astratto, soltanto allora la rappresentazione viene percepita senza timore, in una riconosciuta autonomia rispetto alla realtà: nasce la rappresentazione nel senso moderno, proprio della civiltà occidentale.

Ma la strada è stata lunga e laboriosa.

L'Autore ricorda l'*Hobby Horse* di Gombrich (Londra 1963, trad. it. Torino 1971): il manico di scopa è, per

il bambino che gioca, un sostituto del cavallo. Sostituire qualcosa è la prima funzione della rappresentazione. Così è stato per il manichino ai funerali del re (in Inghilterra nel 1300, in Francia nel 1400), non diversamente dalle immagini di cera degli imperatori romani, dalle maschere degli antenati, dai "kolossoi" funerari greci, dalle reliquie cristiane. Le funzioni sono però multiple: un legame tra l'aldilà e l'aldiqua, una distanza tra il transitorio (il cadavere) e il perenne (l'immagine), un segno duraturo dell'autorità, una presenza ostensiva.

Il punto di partenza sono le *Omelie sull'Esodo*, di Origene. Il noto testo dell'Esodo recita: "Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto terra". Origene introduce una differenza tra idolo (piccola forma) e immagine (imago, similitudo): "Se qualcuno... riproduce l'aspetto di un quadrupede o di un serpente o di un uccello e decide di adorarlo, si costruisce non un idolo ma un'immagine... Ma supponiamo che qualcuno raffiguri una testa di un cane o di un ariete con membra umane, oppure un uomo con due teste, oppure congiunga la parte inferiore di un cavallo o di un pesce a un busto umano... Costui non fa immagini ma idoli" (p. 119). Sirene, centauri, divinità egiziane... L'idolo è la costruzione di una "mente oziosa": l'idolo è "ciò che non c'è".

Il fatto di nominare qualcosa che non esiste era già stato sottolineato da Platone e da Aristotele: "Ircocervo significa qualcosa, ma non è ancora vero o falso". Dunque c'è un grado di allontanamento dalla realtà, passando dall'immagine-similitudine all'idolo, la cui condanna di Origene è ribadita con veemenza da Bernardo di Clairvaux.

A questo punto Carlo Ginsburg sottolinea due tipi di problemi: il primo si riferisce alla differenza tra parola e immagine: il linguaggio può predicare la non-esistenza, è una questione di convenzione e di logica, l'immagine invece è sempre affermativa, sia che rappresenti oggetti esistenti sia che rappresenti oggetti inesistenti. La forza dell'immagine sta nella sua imposizione ostensiva; anche il centauro e l'ircocervo diventano, in qualche modo, magari diabolamente, esistenti. L'idolatria è continuamente in agguato.

Allora, ecco il secondo problema, il timore delle immagini, siano esse similitudine o idoli, si attenua e scompare, quando si attenua il vincolo mimetico e partecipativo, comunque inteso, e la rappresentazione acquista uno statuto di convenzione e di logica non dissimile da quello linguistico.

Questi due esempi riportati, "il contadino del Danubio" e la nozione di "rappresentazione", possono, spero, dare un'idea della ricchezza del testo di Ginsburg, corredato da amplissime note, che sono parte integrante delle nove riflessioni, anch'esse diverse e unite nel rapporto distanza-prossimità: il significato del mito, le varie figure del Cristo e il profetismo ebraico, la molteplicità degli stili, l'interpretazione-traduzione, l'espressione "ebrei, fratelli maggiori".

Il lettore, continuamente provocato e sorpreso, partecipa, con l'Autore, a questo gioco indiziario, in attesa del prossimo giro di carte. Come "la rappresentazione", è un gioco, con le sue regole e le sue figure, ma è un gioco che parla della realtà, illuminandola di lampi impreveduti.

Giorgio Colombo

TESI DI LAUREA DI ARGOMENTO ITALIANO

Dipartimento di lingua e cultura italiana,
Università di Turku

VEERA SCOTTO DI MARCO

La posizione dell'aggettivo attributivo — verifica della norma attraverso gli esami di laurea sostenuti dagli studenti di lingua italiana dell'università di Turku

1998, pp. 65+8

Il tema di questa tesi di laurea è di particolare interesse e utilità per gli insegnanti di lingua italiana in Finlandia. La Scotto di Marco inizia la parte teorica del lavoro con la definizione dell'aggettivo (*qualificativo, determinativo, di relazione*) presentando poi le norme riguardanti la posizione dell'aggettivo in funzione attributiva come descritte nelle principali grammatiche normative. Particolarmente riuscita è la parte dedicata alla funzione restrittiva e descrittiva dell'aggettivo qualificativo, alla posizione pre o postnominale di esso, nonché alla differenziazione semantica che ne consegue per quanto riguarda alcuni aggettivi.

Gli aggettivi determinativi sono opportunamente divisi in categorie, che a loro volta vengono prese in esame in relazione alla loro posizione, stabilita dalle norme grammaticali nella funzione attributiva.

La Scotto di Marco chiude la parte teorica presentando brevemente le grammatiche e i libri di testo usati nell'insegnamento presso l'università di Turku o nelle scuole superiori turkuensi. Già in questa fase vengono formulate le prime conclusioni:

l'insegnamento preliminare presso le scuole superiori basatosi sulle norme evidentemente chiare dei libri di testo e sulla competenza didattica del personale docente determina la sorprendente mancanza nel *corpus* di errati comportamenti linguistici. Le conclusioni sono naturalmente indicative, anche perché bisogna tenere presente che la ricerca si limita all'area di Turku, che non è l'unica a fornire studenti per il dipartimento di italiano dell'università di Turku. È comunque confortante constatare che durante il corso degli studi di lingua italiana a livello di materia di laurea e complementare, si riesce quasi del tutto a correggere un comportamento linguistico sbagliato e a diminuire la percentuale degli errori rispetto ai casi corretti (Tabella 1, p. 29).

Dopo aver presentato la parte teorica la Scotto di Marco passa alla descrizione del *corpus* e dei criteri di scelta, che sono quelli indicati da T.H. Wonnacott e R.J. Wonnacott. Al lettore gioverebbe a questo punto però una motivazione più approfondita dei motivi che hanno portato alla scelta del *corpus*, la cui analisi è comunque chiara e si adegua alle categorie di aggettivo indicate in precedenza. Come *corpus* sono stati scelti 120 esami scritti sostenuti per i tre diversi livelli degli studi universitari di italiano negli anni 1992-97. A questa esposizione fa seguito un logico excursus sull'uso dell'aggettivo e della sua posizione nella lingua fin-

landese, dato che questa interferenza appartiene alla logica della dinamica dell'apprendimento linguistico. Nell'esame degli effetti di questa interferenza si prende giustamente in esame la teoria dell'analisi dell'errore, anche se questa teoria non è sempre applicata, ma viene talora integrata da un metodo piuttosto empirico.

La parte dedicata alla casistica dell'uso erroneo viene introdotta da un capitolo riguardante l'analisi, la definizione e la classificazione dell'errore.

La bibliografia non è particolarmente ricca. Mancano per esempio *Grammaire critique de l'italien* di Jacqueline Brunet (1981), che poteva offrire spunti interessanti riguardo alla definizione aggettivale dei numeri cardinali ed ordinali, l'articolo di Wanda d'Addio pubblicato dalla SLI, nonché lo studio *Su alcuni problemi concernenti la sottocategorizzazione dell'aggettivo italiano* di Z. Muljačić (1981).

In conclusione si tratta di un utile lavoro che approfondisce un tema rilevante nello studio dell'errore per quanto riguarda i discenti finlandesi, nella cui lingua l'aggettivo assume posizioni non direttamente corrispondenti a quelle che occupa nell'italiano. L'utilità pratica della tesi risiede nel richiamare l'attenzione del docente su una problematica spesso sottovalutata nell'insegnamento. Pur non essendo questa la categoria più produttiva di errori da parte del discente finlandese, è evidente che una maggiore attenzione a livello di elaborazione di norma e di preparazione di esercizi pratici potrebbe portare le grammatiche oggi in uso in Finlandia ad aumentare la loro efficacia. Come infatti nota la Scotto di Marco, le grammatiche oggi in uso in Finlandia (cioè quelle pubblicate in

Finlandia) non prestano particolare attenzione al problema.

relatori

Luigi G. de Anna e Pauliina de Anna

MARIA ERKINHEIMO

La zoologia fantastica nell'araldica medievale toscana

1997 (pp. 107)

La tesi di laurea di Maria Erkinheimo è un lavoro innovativo che allarga il campo della ricerca attualmente svolto nell'ambito del dipartimento di lingua e cultura italiana dell'università di Turku. L'araldica rappresenta una disciplina di grande interesse, ma anche di notevole impegno metodologico. Maria Erkinheimo ha scelto l'approccio storico-culturale, e in tale ambito principalmente si muove.

Si tratta quindi di araldica (di cui è presentata una sintetica storia e se ne spiegano i principali termini e le caratteristiche), ma anche di storia della cultura medievale, o meglio di quella parte di essa nota come teratologia. La limitazione alla Toscana è motivata, infatti era necessario presentare un *corpus*, ed esso, per ragioni pratiche, non avrebbe potuto comprendere un'area troppo vasta. Per di più la Toscana, crocevia di differenti tradizioni araldiche, si presta bene a raccogliere esempi di varia provenienza. Il *corpus* comprende quindi la nota raccolta di Ceramelli-Papiani e l'opera a stampa di R. Ciabani. Ovviamente esistono molti altri testi, pubblicati e non, cui si sarebbe potuto ricorrere, ma la quantità di esempi è comunque sufficiente per trarre conclusioni di carattere generale. In ogni caso, per fornire una panoramica più ampiamente italiana, vengono utilizzati anche 18 stemmari consultati presso l'Istituto Genealogico Italiano.

Uno dei pregi maggiori di questo

lavoro è l'uso delle fonti primarie. Si tratta non solo di testi a stampa ma anche di collezioni inedite; raramente una tesi di laurea ricorre ad esse, e quindi il valore del lavoro risulta essere accresciuto.

Le scelte metodologiche sono appropriate, a partire da quelle di fondo. In sostanza, la Erkinheimo ha preferito uscire dall'interpretazione "tradizionale" dell'araldica come fatto puramente simbolico per accettare in buona parte le conclusioni di Mario Cignoni (si veda *La spada e il leone. Studi di araldica medievale*, Firenze 1993) e da Eleonore Zug Tucci (si veda il suo saggio *Un linguaggio feudale: l'araldica*) sul significato "ideologico" e "politico" degli stemmi, che si applica anche alla zoologia fantastica. La definizione di quest'ultima ha rappresentato un problema a sé, infatti la Erkinheimo ha dovuto procedere a una categorizzazione e di conseguenza ad alcune esclusioni. L'esclusione degli ibridismi (ad es. la sirena) rende il lavoro non del tutto completo, ma è anche vero che altrimenti si sarebbe aperta un'altra porta verso una direzione di indagine culturale che avrebbe a sua volta ulteriormente allargato la tematica da trattare.

La Erkinheimo ricorre ad un discreto apparato bibliografico, usando, oltre a Cignoni, anche altre opere di studiosi contemporanei che aggiornano una disciplina spesso "conservatrice" e ascientifica, come è l'araldica nobiliare. Meno ampia, e meno aggiornata, è la parte riguardante la zoologia fantastica, comunque esposta in maniera chiara anche se sintetica.

In conclusione, il lavoro rappresenta uno sviluppo interessante nell'ambito dello studio della disciplina araldica. Un eventuale proseguimento della ricerca potrebbe riguardare

lo studio del lessico araldico italiano in riferimento alla sua traduzione in finlandese.

relatori

Luigi G. de Anna e Ilkka Välimäki

PIA PELKONEN
La Società Dante Alighieri.
Il Comitato di Turku dalla fondazione al 1992

1998 (pp. 94)

Pia Pelkonen è stata ella stessa per alcuni anni segretaria della *Dante Alighieri* di Turku, e questo spiega il motivo della scelta del tema. Da un punto di vista più generale, la rilevanza del lavoro è giustificata dal fatto che questo Comitato di Turku rappresenta un caso interessante e tipico nella storia dei rapporti tra Italia e Finlandia, oggetto di studio tradizionale presso il dipartimento di italiano dell'università di Turku.

Il lavoro è strutturato in sei capitoli, i primi due dei quali dedicati alla storia della Dante in generale. La storia del Comitato di Turku occupa i restanti capitoli. La tesi è corredata di utili ed opportune appendici, che riguardano gli organigrammi e le attività svolte.

Il lavoro è unico nel suo genere, in quanto non era ancora stata scritta in Finlandia una storia sistematica di un locale Comitato; quanto esiste su alcuni Comitati non ha infatti la pretesa della scientificità, si veda la pur utile storia del Comitato di Kotka (1956-1996) curata da Anna-Liisa Lavila.

L'elemento maggiormente positivo in assoluto della tesi di laurea è la sua originalità; essa è stata cioè scritta sulla base di una documentazione prettamente archivistica, custodita a Turku, ma anche a Roma e in parte minore a Helsinki. Questo lavoro di ricerca di lettere, verbali di ri-

unioni, relazioni morali è molto importante. In un certo senso, Pia Pelkonen ha salvato dalla dimenticanza un materiale che certamente sarebbe andato perduto.

La parte più rilevante della tesi è la seconda (capp. 4-6); in essa viene spiegato il rapporto della Dante Alighieri col fascismo, argomento comunque in precedenza studiato da altri, e si tratteggia il rapporto con l'Italia ufficiale e la sua cultura negli anni più recenti. Risulta chiara la volontà del fascismo di fare della Dante lo strumento del suo lavoro culturale (e di propaganda) all'estero, altrettanto non è invece successo con l'Italia democratica.

Eventualmente, volendo arricchire il materiale presentato, sarebbe opportuno raccogliere, per quanto riguarda l'analisi della Dante Alighieri locale, qualche ulteriore documentazione utilizzando un maggior numero di interviste con i vecchi membri.

La scelta del 1993 come termine ad quem è certamente giustificata, ma, nelle conclusioni, si sarebbe potuto prendere in esame anche gli anni successivi per arrivare a stabilire un rapporto più definitivo tra il passato e il presente. Indubbiamente la Dante Alighieri ha attraversato dei mutamenti, ma che cosa li abbia provocati, non è possibile definire con sicurezza. Si tratta di una trasformazione interna alla cultura e alla società finlandese o questa trasformazione è dovuta a un cambiamento dell'immagine dell'Italia? Indubbiamente però la Dante Alighieri di Turku è stata, ed è, una delle associazioni bilaterali più attive della Finlandia sud-occidentale. E questo grazie anche all'ottima collaborazione instaurata tra la Società e l'università.

Un consiglio ai dirigenti dei Comitati finlandesi: non gettate via i documenti dell'archivio; un giorno po-

tranno diventare oggetto di ricerca storica.

relatori

Luigi G. de Anna e Pauliina de Anna

REETTA PILVINIEMI
La traduzione italiana dell'elemento culturale in Calvin and Hobbes di Bill Watterson

1998 (pp. 132)

Il lavoro di Reetta Pilviniemi si inserisce molto bene nel programma di recente sviluppo del dipartimento di italiano che prevede un corso di laurea in traduzione. La tesi, nata come esperienza seminariale, si è sviluppata in un lavoro assai ben elaborato, che acquista una sua giustificata rilevanza in quanto tratta di un problema fondamentale nella traduzione, e cioè il suo rapporto con l'elemento culturale.

La Pilviniemi presenta una parte introduttiva molto ampia e dettagliata in cui vengono esaminati aspetti generali inerenti alla traduttologia, ma anche alla grammatica e alla stilistica. Il *corpus* è costituito dai fumetti di Calvin e Hobbes ed è esaminato con cura, venendo diviso in categorie sia grammaticali che culturali. Questo sistema potrebbe sembrare non del tutto congruente, ma essendo suddiviso in due parti (cultura e lingua) anch'esso viene ad assumere una posizione logica nel complesso del testo.

Il lavoro è piacevole da leggersi e denota una notevole capacità di indagine, nonché un'ottima padronanza della materia. Il modo di scrivere è logico e senza incongruenze. Si sarebbe potuto però tenere maggiormente presente l'enunciato metodologico presentato nella prima parte e fare riferimento più spesso a queste teorie nell'esame del *corpus*, che appare appunto un po' slegato dalla

teoria. Utile è l'approfondimento riguardante lo stile del testo originale, in quanto in tal modo si determina quello della traduzione, e si individua la fisionomia del lettore cui essa è destinato, presumibilmente del tipo "Linus", e cioè dotato di una buona conoscenza dell'inglese o comunque della società americana, presupposto necessario per la piena comprensione del messaggio di Calvin.

Dal punto di vista della rilevanza del lavoro, essa è indubbiamente giustificata perché il campo del fumetto rappresenta un'area linguistica a sé che riveste notevole importanza nella cultura di oggi e presenta particolari problemi di traduzione.

relatori

Luigi G. de Anna e Adriana Frisenna

LAURA LAHDENSUU

La fantasia nei drammi giocosi di Carlo Goldoni

1998 (pp. 48)

Si tratta di un lavoro che rientra nello studio della letteratura, ma contiene anche elementi di più generale riferimento alla cultura extraletteraria. Innanzitutto è da apprezzarsi la scelta del tema: i *drammi giocosi* sono infatti relativamente poco conosciuti, e l'attenzione del pubblico e dei critici si è generalmente rivolto alla produzione goldoniana di commedie. Uno degli scopi del lavoro è quindi quello di fare un esame, seppur necessariamente rapido, di questa materia che presenta alcuni temi comuni al *corpus* delle commedie, ma anche altri che se ne allontanano. Il principale elemento nuovo in questi drammi è quello della fantasia. La Lahdensuu dà una definizione del concetto di fantasia, derivato principalmente da Todorov, che comunque è accettabile come base di valutazione del *corpus*. Sarebbe comunque stato auspicabile

approfondire questa analisi del concetto sulla base di una bibliografia più ampia, dato che il tema della letteratura fantastica, che prende il suo avvio proprio nel Settecento, è molto importante (e quindi si può disporre di un buon apparato bibliografico). Quella di Todorov è, insomma, una delle molte possibili definizioni e sarebbe stato interessante verificare come e quanto Goldoni corrisponda ad altre valutazioni del fantastico.

La Lahdensuu conosce bene le fonti cui Goldoni si ispira, e le identifica innanzitutto con la commedia latina, ma anche con più recenti influenze. Un'analisi più serrata dei testi avrebbe permesso di identificare meglio queste dipendenze e queste differenze, dato che Goldoni fu anche un innovatore.

Dal lavoro si evidenzia bene la natura "borghese" del teatro goldoniano. La sua critica sociale, i suoi gusti, le sue prese di posizione tipiche delle commedie si riflettono anche nei drammi. La fantasia assume quindi il ruolo di critica ironica, senza però avere la forza della satira come in altri autori settecenteschi.

relatori

Luigi G. de Anna e Delfina Sessa

LAURA HELLE

Italian kielen opiskelumotivaatio Turun yliopistossa. Tilannekatsaus, motivaatiorakennanalyysi ja toimenpide-ehdotuksia

1997 (pp. 122)

Scopo del lavoro di Laura Helle è di presentare gli elementi che influiscono sulla motivazione dello studio dell'italiano, sia a livello di corso di laurea che di materia complementare.

La tesi consta di due parti distinte: a) parte teorica b) parte pragmatica. La prima è basata su un'analisi delle teorie relative allo studio della

motivazione, tra le quali la candidata privilegia quella di Alfred Schutz. La seconda prende l'avvio da un formulario distribuito agli studenti di lingua e cultura italiana dell'università di Turku. Pregio di questo lavoro è l'aver unito la parte teorica a quella dell'analisi empirica, obiettivo non sempre realizzato nelle tesi di laurea. La prima parte è scritta con competenza (come si rileva anche dal giudizio espresso sulla tesi dal prof. Erkki Olkinuora) ed è premessa necessaria alle spiegazioni ed interpretazioni che verranno date nella seconda. Il formulario è ben congegnato e riesce a dare un'immagine sufficientemente ampia dei problemi da affrontare nell'analisi motivazionale.

Le conclusioni della ricerca sono molto utili sul piano pratico, e questo è un altro lato positivo del lavoro. Grazie ad esso si identificano i principali problemi che costituiscono il motivo di disaffezione nei confronti della materia e si suggeriscono alcune soluzioni. In questo modo la tesi viene ad acquisire rilevanza proprio dal punto di vista dello sviluppo del dipartimento di italiano. La conclusione, e che cioè si dovrebbe maggiormente sviluppare la linea della formazione professionale dei traduttori, è perfettamente confacente agli obiettivi attuali del dipartimento.

Sarebbe ora interessante applicare la stessa metodologia di indagine ad un nuovo gruppo di studenti, per verificare l'incidenza della casualità sulla ricerca appena conclusa. Trattandosi infatti di un campione relativamente limitato (per quanto riguarda gli studenti del corso di laurea) si potrebbe pensare che i fattori personali, compresi i rapporti più o meno produttivi instaurati con gli insegnanti, abbiano influenzato sui risultati della ricerca. È comunque un dato rilevante che gli studenti più moti-

vati risultino essere proprio quelli di materia complementare che provengono da altri dipartimenti (per esempio da quello di traduzione di francese) che trovano presso il dipartimento di italiano una atmosfera di cordialità e collaborazione che non riscontrano nel proprio, mentre gli studenti del corso di laurea in italiano non sembrano tener conto di questo fattore. D'altra parte il rapporto ancora non del tutto soddisfacente tra studenti del corso di laurea e tesi prodotte implica anche una difficoltà da parte di questi a concludere gli studi, e comporta anche il legittimo desiderio di scaricarne la responsabilità sul dipartimento dove studiano, che comunque, risulta da questa tesi di Laura Helle, è chiaramente sottofinanziato rispetto alle esigenze e deve operare con pochi insegnanti là dove altri dipartimenti possono disporre di un maggior numero di docenti.

relatori

Luigi G. de Anna e Erkki Olkinuora

LEENA VAINIO

Fedeltà e onore per la salvezza della patria. Propaganda della RSI nei cinegiornali LUCE come strumento di autorappresentazione dell'ultimo fascismo

1998 (pp. 142)

La tesi affronta un argomento poco studiato nel pur studiatisimo campo del fascismo, e cioè la propaganda dei cinegiornali LUCE nel periodo di Salò. Innanzitutto va messo in rilievo il pregio maggiore di questo lavoro: l'aver usato fonti primarie di difficile reperimento. Il lavoro fatto dalla Vainio nell'archivio dell'Istituto LUCE è stato eccellente e dimostra l'ottima potenzialità della candidata come ricercatrice. Questo corpus viene inte-

grato da una buona bibliografia, basata comunque principalmente su monografie, mentre le riviste vengono alquanto trascurate. In ogni caso le opere principali sul fascismo salotino sono familiari e di conseguenza ben utilizzate dalla Vainio.

La disposizione dei capitoli è razionale, ma il tema centrale della tesi (capp. 3-5) poteva essere diviso anche in altro modo, dato che i termini di "fedeltà" e "onore" si intersecano e non costituiscono due categorie separate. Forse sarebbe stato più opportuno seguire categorie come "fronte esterno/interno", "attività parafasciste", "economia" etc.

Il lavoro è scritto in maniera matura ed è di piacevole lettura. La Vainio conosce bene il periodo storico in questione e sa inquadrare con competenza gli avvenimenti del 1943-45 nello sfondo politico-ideologico del tempo.

Per quanto riguarda il tema della propaganda, sarebbe stato auspicabile un più documentato paragone tra quanto risulta dai film LUCE del periodo RSI con quelli dell'anteguerra, periodo pure studiato dalla Vainio in un seminario. In questo modo si sarebbe vista più chiaramente la differenza tra la propaganda cinemato-

grafica "imperiale" e quella "repubblicana". Resta inoltre aperto il problema della filiazione o meno della propaganda LUCE dal materiale tedesco. Altro tema da approfondire in futuro è la relazione tra propaganda cinematografica e propaganda di altri media, a cominciare dalla stampa (ma anche l'arte grafica avrebbe meritato un accenno, con i famosi manifesti di Boccasile e le copertine della *Domenica del Corriere*). In sostanza: la propaganda LUCE corrisponde a quella svolta da riviste, giornali, opuscoli, manifesti, programmi radio, oppure rappresenta un qualcosa a sé e di originale? e se è originale, quanto lo è?

Sarebbe inoltre interessante approfondire il tema della tecnica cinematografica utilizzata. Quanto ebbe influenza qui quella tedesca (ad esempio Leni Riefenstahl) e quanto invece derivava dalla tradizione italiana, che pur aveva prodotto ottimi film di guerra se non di propaganda?

Il lavoro va in ogni caso segnalato in quanto in Finlandia manca ancora una storiografia attenta al fascismo di Salò, e questa tesi rappresenta indubbiamente un ottimo inizio.

relatori

Luigi G. de Anna e Taina Syrjämäa

Hanno collaborato a questo numero

Marco Barsacchi, dottore in filosofia, Colle val d'Eisa

Carl-Erik Bruun, veterano di guerra, Turku

Neri Capponi, professore emerito, università di Firenze

Giorgio Colombo, direttore Istituto Italiano di Cultura, Helsinki

Luigi G. de Anna, professore, università di Turku

Pauliina de Anna, lettore, università di Turku

Vincenzo De Caprio, professore, università della Tuscia, Viterbo

Verner Egerland, ricercatore, università di Lund

Adriana Frisenna, lettore, università di Turku

Laura Helle, docente, Heinola

Marjut Johansson, lettore, università di Turku

Markus H. Korhonen, saggista, Oulu

Lauri Lindgren, professore emerito, università di Turku

Paula Loikala, professore, università di Bologna

Calogero Carlo Lo Re, saggista, Roma

Antti Matikkala, ricercatore, Oulu

Outi Merisalo, professore, università di Jyväskylä

Fabrizio Mirabella, assistente di biblioteca all'università di Roma Tre, Roma

Renzo Porceddu, saggista, Helsinki

Felice Pozzo, saggista, Vercelli

Chiara Sabatini, traduttore, Terni

Natalia Scalisi, docente di liceo, Corleone

Luigi Tallarico, saggista, Roma

Tuukka Talvio, ricercatore, Museo nazionale di Helsinki

Totti Tuhkanen, ricercatore, università di Turku

Mauri Tuulio, insegnante, Nurmijärvi

Cristina Wis Murena, professore, università orientale di Napoli

Italien zu Hause! 2x jährlich.

Italienisch enthält Aufsätze zur italienischen Literatur vorwiegend des 19. und 20. Jahrhunderts, Originaltexte zeitgenössischer italienischer Autoren sowie Beiträge zur Linguistik, Landeskunde und Didaktik.

Aus dem Inhalt
von Heft 38 (Nov '97):

- A colloquio con Ermanno Cavazzoni
- Mariacarla Gadebusch: La vita oltre la morte: spiritismo, ipnotismo ed esperienze metapsichiche nei romanzi e nelle novelle di Capuana
- Helmut C. Jacobs: Original und Pastiche in Wort und Bild – Stefano Benni Erzähl-sammlung *Il bar sotto il mare*
- Burkhard Brunn: Die Verteidigung des Raumes gegen die Zeit: Turismo di Qualità am Beispiel Volterras
- Biblioteca poetica: Isabella di Morra, «Ecco ch' un' altra volta, o valle inferna»



Italienisch erscheint 2x jährlich.

Preis im Abonnement:

DM 28,- / Fr. 26,-

für Studenten und Referendare:

DM 20,- / Fr. 19,-

Einzelheft:

DM 15,- / Fr. 14,-

(jeweils zuzüglich

Versandkosten)

Fordern Sie ein kostenloses
Probeheft an!

Auslieferungen:

Verlag Sauerländer GmbH,

Wächtersbacherstr. 89

D-60386 Frankfurt

Verlag Sauerländer,

Postfach, CH-5001 Aarau

Verlag für
Deutsch-Italienische Studien
Sauerländer